دكتور عبد القادر القط

فى الأدب العربى الحديث



الـكـتــاب : فى الأدب العربى الحديث

المؤلـــف : د . عبد القادر القط

رقـم الإيـداع : ٧٧٠٥

تـاريـخ النشـر : ٢٠٠١

الترقيم الدولى I. S. B. N. 977 - 175 - 506 - 0

النـاشـر . دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع : ١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)

ت ٧٩٤٢٠٧٩٠ فاكس ٧٩٥٤٣٢٤

التـوزيـع : دار غريب ٣,١ شارع كامل صدقى الفجالة – القاهرة

ت ٥٩٠٢١٠٧ – ٥٩١٧٩٥٩

إدارة التسويق والمعرض الدائم : ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر – الدور الأول
ت ٢٧٣٨١٤٢ – ٢٧٣٨١٤٣

تقديم

للدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد

(١)

لقد استطاع الدكتور عبد القادر القط بفضل متابعته النقدية الدائبة للنتاج الشعرى والنثرى فى مختلف أشكاله الأدبية طوال خمسة وعشرين عاما ، أن يبشر بكثير من المواهب الشابة ، وأن يؤصل كثيرا من القيم الفنية ، وأن يكون بمقالاته ومحاضراته ودراساته النقدية العميقة ، وأحاديثه الإذاعية الواعية ، هاديا إلى هذا التطور الخلاق الذى أخذ يجد على حركة الأدب الحديث منذ مطلع الستينات .

ويضم كتابه الجديد «فى الأدب العربى الحديث» كما يضم كتابه السابق «قضايا ومواقف» طائفة مختارة من هذا التراث النقدى الضخم الذى ظل يتابع عن طريقه فى الصحف والمجلات ، حركة الشعر والمسرح والقصة ، مما يجعل من هذه المقالات تاريخا للحركة الأدبية وسجلا لتطورها فى هذه الفترة الخصبة من حياتها الجديدة .

والمتتبع لهذه الدراسات الكثيرة التى نشرها الدكتور القط، سواء ذلك فى مقالاته النقدية أو بحوثه الأدبية ، يلاحظ أنها قد توزعت بين الأدب العربى القديم والأدب الحديث ، سواء فى مصر أو غيرها من أقطار العالم العربى الأخرى – ولكنه يلاحظ كذلك أن هذا التنوع لم يحل بين هذه الدراسات المختلفة وبين وحدة النظرة النقدية التى قصد إلى إبرازها والتدليل على صحتها ، مما يجعل من هذه المقالات والدراسات على تباين تواريخ نشرها وتنوع الموضوعات والأعمال الأدبية التى عرضت لنقدها وتقويمها ، كلا واحدا يؤدى أوله إلى آخره ، ويعبر فى أشكال مختلفة وبوسائل عديدة عن قضية بعينها ظل الدكتور القط يلح عليها ويسعى إلى تحقيقها ، هى أن الصلة الفنية متصلة بين القديم والجديد ، وأن الظواهر الفنية لذلك يعدى بعضها بعضا – أو قل يقود بعضها

إلى بعض ، وأن الأدب ظاهرة حضارية وفنية فى آن واحد – بمعنى أنه وسيلة جمالية للتعبير عن قضايا الحياة ومواقفها المختلفة .

وعلى أساس من هذا المفهوم الحضارى للصلة بين القديم والجديد ، وبطبيعة النصوص الأدبية فى أشكالها المختلفة ، تشكلت نظرة الدكتور القط إلى القصيدة والقصة والمسرحية ، وتحدد منهجه فى تفسيرها والنظر إلى القضايا والمشكلات التى تواجهها الحركة الأدبية الحديثة فى مصر وغيرها من البلدان العربية الأخرى . ونستطيع أن نجد فى مقالات هذا الكتاب ، وغيره من الكتب التى نشرها مثل هذا النص الذى يلخص فيه الدكتور القط تلخيصا دقيقا نظرته الحضارية تلك إلى الأدب ، فى قوله: «إن التحليل الصحيح للنص الأدبى لا ينبغى أن يقتصر على مقوماته الداخلية وبنائه المركب، وصوره (الفنية) ، بل يجب أن يتجاوز ذلك إلى تقويم مضمونه وربطه ما أمكن بنفس قائله ومشكلات مجتمعه وعصره .. وهكذا لا يكون الأدب مجرد متعة بيانية محضة ، بل عاملا فعالا فى تطور الحياة ، وإثراء فكر القارئ ووجدانه على السواء» . كما أن «الفن الجديد فى أى عصر من العصور لا ينبع من عجز أصيل فى الفن الذى سبقه ، وإنما ينبع من مفهوم حضارى جديد للفن ، ومن نظرة جديدة للفنان نحو الحياة والعلاقات الإنسانية تخالف نظرة الفن السابق المعاصر الذى كان يعبر عن روح حضارة مختلفة ، ثم فقد وظيفته بانتهاء تلك الحضارة» .

وقد أخذ الدكتور القط فى مقالاته وبحوثه المختلفة ، يوثق من هذه الصلة التى يقيمها بين الفن والحضارة ، وبين الأدب والحياة ، وبين القديم والجديد ، ذلك أن «الدعوة إلى التجديد فى مجتمع يتطور تطورا سريعا وحاسما لا يمكن أن يقف فى سبيلها أحد يدرك طبيعة الحضارة وانتقالها من مرحلة إلى مرحلة انتقالا لا يستلزم تجديدا فى أغلب ألوان النشاط الإنسانى . ولكن الشىء الذى يقبل الشك هو أن تقوم الدعوة إلى الجديد على المقارنة المطلقة بينه وبين القديم فى مختلف عصوره .. ودون النظر إلى مقتضيات الحضارة التى عاش فى ظلها القديم وعبر عن مقوماتها ، ذلك لأن هذه النظرة تحكم على الإنسانية أن تعيش لحظتها الحاضرة وحدها منقطعة الجذور عن

ماضيها ، وتدين كثيرا من الأعمال الأدبية العظيمة التى ما زالت تعد قمما للإبداع الإنسانى وإن فقدت وظيفتها الحضارية فى العصر الذى نعيش فيه . فقد كان الأدب الكلاسيكى الأوروبى مثلا يخضع لكثير من القيود الشكلية .. ومع ذلك فمازالت آثار هذه المدرسة قمما شامخة فى تراث الإنسانية ، وإن لم تعد صالحة للتعبير عن حضارتنا الحديثة .. ولسنا نستطيع أن نلغى تراث الحركة الرومانسية العظيم لأن الأدب فى عصرنا قد اتجه إلى الواقعية » .

ومن الملاحظ أن الدكتور القط لم يتخل فى أى من المقالات والدراسات التى نشرها على مدى خمسة وعشرين عاما عن هذه النظرة الحضارية إلى الفن عامة والأدب خاصة . ومن ثم فإن أية محاولة لتنظير هذا التراث النقدى الذى يضمه هذا الكتاب ومناقشة القضايا الأدبية والفنية التى يثيرها لا تتأتى لدارسه إلا عن طريق بلورة هذه الصلة الوثيقة التى تربط بين هذه المقالات وغيرها من دراساته الأخرى ، والكشف عن طبيعة هذا المنهج الذى التزم به وصدر عنه فى تقويم الأعمال الأدبية المختلفة التى عرض لها فى هذه المقالات فى أشكالها المختلفة : الشعرية والمسرحية والقصصية .وهى محاولة شاقة لأنها تفرض على الدارس أن يدخل إلى فكر الدكتور القط الذى تنوعت عوالمه الثقافية والحضارية ، وانصهرت فى بوتقة هذا العقل الواعى لتصبح شيئا جديدا ومعقدا تعقدا فنيا وذوقيا ، فيه من دقة الفكرة وبراعة العرض ورهافة الحس والوعى بخيوط التطور المتنوعة التى تتشابك فى نسيج العمل الفنى ، ما يدق على القارئ العادى وما يحتاج إلى وعى بظروف الأدب العربى الحديث وقضايا تطوره المتعددة ، ومعرفة عميقة بمصادره الأجنبية التى تأثرها فى بعض أعماله الأدبية . وعلى الرغم من هذه الصعوبة فإنه لا مفر من المضى فى هذه المحاولة من الكشف والتنظير إلى نهايتها ، ومن حسن الحظ أن الدكتور القط قد صنف هذه المقالات النقدية فى مجموعات ثلاث ، كل واحدة منها تختص بفن من فنون الأدب : الشعر والقصة والمسرحية .

وينبغى أن نلاحظ قبل الشروع فى وصف منهجه النقدى واستخلاص عناصره

الفنية المميزة ، أن الدكتور القط ، صدورا عن هذه النظرية الحضارية فى متابعة تطور الأدب الحديث وتوثيق الصلة بينه وبين القديم ، كان حريصا على تجريد العمل الأدبى الذى يحلله فى قضايا عامة تتصل بطبيعة هذا الفن أو ذاك وصلته بقضية التطور الفنى عامة . ثم يخلص إلى تحليله فى ذاته والكشف عن رموزه وتقويمه تقويما فنيا يبث من خلاله تلك التوجيهات الأدبية التى كان يراها ضرورية لهداية الكتاب والشعراء إلى الصيغ الفنية المثلى .

(٢)

ويضم القسم الأول من الكتاب عديدا من المقالات التى يحلل فيها بعض دواوين الشعر الحديث . وهى مقالات يظهر من أسماء أصحابها من الشعراء أنه قد اختارها بوعى فنى مقصود ، ليناقش من خلال قصائدها قضايا فنية بعينها كانت ولا تزال تشغل نقاد الشعر الحديث ، فقد أثار قضية الفن والالتزام من خلال دراسته لدواوين ثلاثة من شعراء المقاومة ، وقضية الشعر واللغة العامية من خلال تحليله لقصائد من ديوان «صياد وجنية» ، والرومانسية وتطور لغة الشعر الحديث من خلال ديوان «قاب قوسين» ، واجترار الأحاسيس فى الشعر الجديد من خلال ديوان «قلبى وغازلة الثوب الأرزرق» . وهذه كلها دواوين من الشعر تشخص بطبيعتها الفنية هذه القضايا الشعرية تشخيصا جيدا .

وقد اصطنع الدكتور القط فى مناقشة هذه القضايا منهجا نقديا يرتكز على مفهوم حضارى للأدب كما قلنا ، وهو منهج يتألف ، فيما يتصل بالشعر ، من عناصر أساسية ثلاثة ، هى أولا ، أن الشعر تعبير عن نفس صاحبه ، وتصوير لمشكلات مجتمعه «ذلك أن متعة القراءة فى ديوان شعر لا تقتصر على تذوق بعض القصائد الجيدة ، بل تتجاوز هذا إلى استشفاف روح الشاعر ونظرته إلى تجربته » . وأنه ثانيا ، صيغة فنية متطورة أبدا «تلتحم فيه سمات القديم بنسيج الصورة الشعرية حتى تصبح طرازا خاصا من الشعر .. وتنضج التجربة العاطفية فتلتحم بالموضوع القومى حتى لا تكاد تفرق بين الحقيقة والرمز ، فتصبح قصيدة الحب (مثلا) قيثارة متعددة الأوتار وتأتلف

نغماتها فتجمع بين المعشوقة والوطن ، وفراق المحبين والغربة ، وحرمان المحبين ومرارة القهر ..»

والعنصر الثالث أن الشعر ليس تعبيرا صريحا عن قضايا الحياة ولا تصويرا مباشرًا لواقعها ، وعلى الشاعر أن يتجنب الحديث المباشر المرتبط ارتباطا بينا بقضيته «ويضفى على قصيدته أكبر قدر ممكن من الشفافية والقدرة على الإيحاء المبهم العام.. فبهذا الأسلوب يستطيع الشاعر من ناحية ، أن يكسب تجربته صفة الإنسانية الواسعة، ويستطيع من ناحية أخرى أن يستخدم معجما ثريا من الألفاظ والصور الشفافة القادرة على الإيماء والرمز » .

وقد تفرعت من هذه الأصول الأساسية الثلاثة التى تشكل مفهومه أو قل نظريته عن الفن الشعرى ، من إيثار الغموض والاعتماد على التصوير والإيمان بالتطور الحتمي الذى يمتزج فيه القديم بالجديد ، أصول أخرى فرعية متنوعة تتصل بطبيعة اللغة والصورة الشعرية والرمز الموضوعى وواقعية التجربة الإنسانية ، يطول بنا الأمر إذا رحنا نقف عندها جميعا . ولكنا نكتفى بملاحظة أنها قد نبعت جميعا من هذه الأصول الثلاثة التى ذكرناها ، ونبعت منها كذلك تلك القضايا والمشكلات العامة المتصلة بحركة الشعر العربى الحديث فى مصر وفى غيرها من أقطار العالم العربى الأخرى .

ويلخص الدكتور القط مشكلة الفن والالتزام فى هذه السطور التى قدم بها لدراسته لشعر الشاعر الفلسطينى محمود درويش فيقول :

«يواجه الشاعر الملتزم بقضية مصيرية كبرى موقفا دقيقا يقتضيه أن يحقق توازنا معقولا بين ما تتطلبه مواقف هذه القضية من حرارة القول وحماسة فى التعبير، ونبرة عالية فى الإيقاع ، وما يتطلبه الفن من عمق واعتماد على ما للألفاظ والصور الشعرية من ظلال وقدرة على الإيحاء . ويزيد من دقة الموقف ما بلغته وسائل الإعلام فى هذا العصر من شأن ، وما تفرضه عليها طبيعتها الجماهيرية من البحث عن الشعارات المعبرة والأقوال الباهرة الواضحة ، التى تستطيع أن تجمع الجماهير حول

القضية ، وتديم انشغالهم بها وحماستهم للدفاع عنها .. ومحمود درويش وطائفة من رفاقه فى الأرض المحتلة من الشعراء الذين واجهوا هذا الموقف الدقيق فى أكثر صوره تعقيدا وعسرا وقد أحس منذ البداية بطبيعة الموقف وحاول أن يقيم ذلك التوازن المنشود بين الفن والالتزام معتذرا عن استجابته أحيانا ذات النبرة العالية ، بطبيعة القضية التى يدافع عنها » .

ويقول فى موضع آخر معللا هذا التفاوت الفنى الذى يغلب على شعر المقاومة، بأنه يرجع فى أغلبه «إلى تلك الضريبة الجسيمة التى يفرضها على موهبة الشاعر التزامه بقضية واحدة كبرى يدور فى فلكها ، وتقتضى طبيعتها أحيانا الجهر والخطابة والتكرار وصوغ الشعارات المواتية الصالحة للترديد ، وبخاصة إذا كان الشاعر فى وضع لا يستطيع فيه مواكبة كل الأحداث التى تتصل بقضيته فيضطر فى كثير من الأحيان إلى التجريد والتعميم ...» .

وقد أخذ الدكتور القط فى الصفحات الطويلة التى خصصها لدراسة هذا الموضوع، يرصد تلك الآثار السلبية التى خلفها التزام هؤلاء الشعراء بالتعبير عن القضية الفلسطينية ، على لغة الشعر وصوره الفنية ومعانيه وتجاربه . فهم يكتفون فى أكثر قصائدهم ، من التجربة بما يلح على وجدانهم إلحاحا مباشرا ، مما جعلهم لا ينجحون فى الإفلات من إسار التجربة الواحدة المكررة إلى موضوعات مختلفة ترتبط ارتباطا وثيقا بطبيعتها العامة» ذلك أن التجربة القومية فى صورتها المباشرة لا يمكن أن تظل مصدر الهام لموهبة أى شاعر أمدا طويلا دون أن تفقد الموهبة حيويتها وتقع فى التكرار والرتابة ، ولا بد لمن يريد أن يمضى فى حمل هذه الرسالة القومية فى أعمال فنية ناجحة ، أن يبحث عن وسائل جديدة للتعبير عن القصة والمسرحية والشعر، (ولا بد له) من الالتفات إلى ما فى الحياة الإنسانية جميعها من مآسى يترتبط بعضها ببعض ، ويتشابه إحساس الناس بها فى كل مكان . والموهبة الكبيرة تستطيع أن تصور المأساة القومية فى أى شىء صغير تقع عليه عين الفنان ، وإن بدا فى الظاهر بعيدا عن تلك المأساة .....»

وقد فرضت هذه التجربة ذات الإلحاح القوى الدائم على هؤلاء الشعراء أن يختاروا من الألفاظ ما يعكس بعنفه وحرارته وإيقاعه الصاخب ما فى نفوسهم من ثورة ، أو قل فرضت عليهم معجما شعريا خاصا متصلا بتلك التجربة فى عنفها وحدتها . فشاعر مثل محمود درويش يخضع فى قصائده الوطنية لمعجم بعينه ، تتألف عناصره الأثيرة لديه من كلمات كالليل ومشتقاته ومرادفاته وأضداده كالصباح والفجر والضحى والشمس ، والجرح الذى لا تكاد تخلو منه قصيدة من قصائده القومية! ومع أن استخدام مثل هذا المعجم الشعرى الخاص ينبع ، فيما يقول الدكتور القط ، «من طبيعة التجربة ووقعها على نفس الشاعر ، فإن الانسياق وراءها بلا روية كثيرا ما ينتهى بها إلى أن تصبح مجرد صيغ جاهزة تغرى الشاعر بالاكتفاء بها دون التفنن فى التعبير عن مشاعره ، وفى رسم الصور الشعرية المركبة » كما أنها ، لكثرة دورانها فى شعر الشعراء ، واستخدامها فى بعض الأحيان لغير حاجة حقيقية ، قد فقدت فى النهاية مدلولها وقدرتها على الإيحاء .

وكما فرضت هذه «التجربة الواحدة» على هؤلاء الشعراء أن يستخدموا معجما شعريا بعينه ، فقد فرضت عليهم كذلك أن يصوروا مأساتهم الوطنية «فى صور مجردة مطلقة غير مرتبطة ، إلا فى القليل ، بوقائع مختلفة تلون كل واقعة قصيدتها بلونها الخاص» .

ولم يغفل الدكتور القط فى دراسته لشعر المقاومة الحديث عن الجوانب الإيجابية فيه ، كما تتمثل فى تلك القصائد التى نجح أصحابها فى أن يرتفعوا فيها بالتجربة الوطنية إلى مستوى إنسانى عام ، وأن يضفوا على صورها قدرا من الغموض الذى يشف عن مغزاها وإنسانيتها العامة ، أو يخلعوا على معانيهم وصورهم نزعة درامية مؤثرة يمزجون فيها الحب بالمأساة مزجا مؤثرا . ومن هذه القصائد قصيدتان لـ «سميح القاسم» هما : «صوت الجنة الضائعة .. وأنتيجونا» - «ففى الجنة الضائعة يشيع جو من الغموض والإبهام فلا تدرى ، لولا عنوان القصيدة ، عن أى صوت يتحدث الشاعر ! لعله صوت الذكريات القديمة ، لعله صوت الأحياء الراحلين ، ولعله صوت تلك الجنة الضائعة، أو صوت كل عزيز يفقده الإنسان ويظل يعيش فى أعماقه وجودا غائما

لا يدريه على وجه الدقة ، ولكنه يقلقه ويضنيه . ولا يكاد الشاعر يربط التجربة بنفسه إلا فى المقطوعة الأخيرة ، وهو مع ذلك ربط يسير لا يفقد التجربة شفافيتها وإنسانيتها العامة الرحبة .. وأوديب «فى أنتيجونا» يمكن أن يكون رمزا للشعب ، ويمكن أن يكون رمزا لإنسان العصر الحديث ، ولكنه مهما تتعدّد رموزه لا يمكن أن يبتعد فى ذهن القارئ عن مأساة الشاعر ومأساة شعبه .. » .

وقد التفت الدكتور القط فى تحديده للطابع الرومانسى الذى يغلب على شعر محمود حسن إسماعيل ، إلى جوانب عديدة من هذا الاتجاه لها أهميتها وخطرها فى فهم حركة الشعر الحديث فى مصر . ومن أهم هذه الجوانب التفات الدارسين خطأ إلى الجوانب السلبية وحدها فى شعر هذه الحركة «من تشاؤم وإسراف فى الذاتية وإفراط فى العاطفة وعشق للطبيعة عشقا يتجاوز الإعجاب بما فيها من جمال وجلال إلى إعتبارها ملجأ من شرور – الحياة والناس ، وإلى ما فى التجربة الشعرية الرومانسية من تهويمات ضبابية وبعد عن الارتباط بواقع المجتمع الذى يعيش فيه هؤلاء الشعراء، وقضاياه السياسية والاجتماعية » – وهو يرى أن هؤلاء الدارسين قد ظلموا هذه الحركة بالتركيز على جوانبها السلبية تلك وصوروها على غير حقيقتها ، ذلك لأن الرومانسية تمثل هذا الانتقال الثورى لمرحلة جديدة كان يوشك أن ينتقل إليها المجتمع العربى فى مطلع القرن التاسع عشر ، وهى الفترة التى أخذت طائفة المثقفين فيها تحت تأثير التطورات الاقتصادية والاجتماعية ، تعظم ثقتها فى نفسها ، «ومن هنا كانت الذاتية المسرفة فى الشعر الرومانسى ، فى أول الأمر ، وجها مشرقا من وجوهه الإيجابية ، لأنها تمثل الإيمان بقيمة الإنسان وفرحة الفرد بالاهتداء إلى ذاته التى ظلت ضائعة عصورا طوالا تحت الحكم المطلق والنظام الاقطاعى ، ومن هنا كان عشق الجمال والطبيعة والحرية والحديث عن شقاء المحرومين والالتفات إلى الحياة فى الريف ، جوانب تمثل ما كان فى نفوس هؤلاء المثقفين من تطلع إلى الإصلاح لا يدرون السبيل العملى إليه ، فيصورونه فى تلك التهويمات الضبابية الرومانسية ، ومن هذا التناقض بين الرغبة والقدرة ، وبين المثال والواقع نشأت الجوانب السلبية للرومانسية تلك التى التفت إليها أكثر الدارسين».

وقد ربط ، فى تقويمه للنغم الرومانسى فى شعر محمود حسن إسماعيل ، بين ثقافته العربية القديمة وبين اتجاهه التجديدى الذى بدأه «من نقطة غير تلك التى بدأوا (يعنى الشعراء الرومانسيين) تجديدهم منها ، فقد انطلق هؤلاء الشعراء نحو التجديد من واقع تجربتهم الرومانسية واستجابوا استجابة مباشرة لما تقتضيه من أخيلة وصور واستخدام خاص للغة والموسيقى . أما محمود حسن إسماعيل فلم تكن التجربة نقطة انطلاقة بقدر ما كانت اللغة نفسها بداية هذا الانطلاق . أحس أن فى يديه أداة يعشقها ويسيطر عليها ، وتراثا أصبح جزءا جوهريا من وجدانه ، ومع ذلك فإنه يواجه بالتعبير عن تجارب جديدة تخالف إلى حد كبير ، فى وصفها العصرى الحديث ، ما ألفه ذلك التراث وما تعودت تلك اللغة أن تحسن التعبير عنه ، وكان عليه أن يجد لنفسه نوعا من المصالحة بين تلك الأداة اللغوية التى يعشقها ويسيطر عليها وبين طبيعة تلك التجارب الجديدة وهكذا بدأ تاريخه الشعرى الطويل فى معاناة دائمة لكى يخلق لنفسه أسلوبا متميزا» – وهو أسلوب يقوم أساسا على الرمز والإيحاء اللذين حملاه على أن يعتمد على الألفاظ ذات الدلالات الرحبة غير المقيدة بمعان مادية محددة ، أن يحشد فى قصائده كثيرا من المترادفات ليخلق بذلك شعورا نفسيا عاما غير مقيد بمدلول منطقى واضح » .

ولا ينبغى أن يستغرب المرء وقوف الدكتور القط فى هذه المقالات عند ديوان من الشعر العامى ليقوم قصائده تقويما فنيا وجمالها خالصا كما رأيناه يقوم دواوين الشعر الفصيح ، ذلك أنه شاعر أولا ، وناقد فنان له ذوق من أرقى الأذواق وأقدرها على تلقى الشعر وتفسيره والكشف عن رموزه والتمييز بين أساليبه المختلفة ، ثانيا . ومن ثم فإن نظرته إلى الشعر العامى لا تختلف من حيث تذوقه له والكشف عن قيمه الجمالية عن نظرته إلى الشعر الفصيح . وقد لمس فى هذه المقالة عن ديوان «صياد وجنية» أثر اللغة العامية فى اجتذاب هؤلاء الشعراء إلى النظم فيها لأنهم وجدوا فيها «أداة طيعة تناسب تجاربهم الملتصقة بالواقع ، الضاربة بجذورها فى أغوار الحياة السحيقة لشعبنا ، من ماضيه البعيد إلى لحظاته الحاضرة » كما ربط بين الشعر العامى والشعر الفصيح لتشابه تجاربهما الفنية من الشعور بالضياع والإحساس بوطأة الحياة

الحديثة وبالغربة فى المدينة ، وبالحنين إلى الريف . وهى أحاسيس تدل على أن هؤلاء الشعراء ، فيما يرى الدكتور القط ، قد أخذوا يتجهون نحو منابع الشعر الحقيقية بكل ما تحمل من معانى الحياة بألوانها المختلفة . على أن قصائد هذا الشعر العامى لا تخلو من تلك الإيجابية المتمثلة فى اختلاط الشجن بالفرحة ، مما يمثل كذلك ارتباط هؤلاء الشعراء باتجاهات التطور فى المجتمع الجديد .

وقد وجد فى ديوان «قلبى وغازلة الثوب الأزرق» مناسبة لمناقشة تلك الظاهرة التى أخذت تغلب على قصائد الشعر الجديد – ظاهرة التكرار واجترار التجارب الشعرية – «فالذى يستقرئ نتاج ذلك اللون من الشعر يعجب للسرعة التى انتهت به إلى أنماط ثابتة من الصور والتعبير والتجارب ، بحيث أصبح الإطار الجديد هو المسيطر الأول على الشعراء بدل أن يكون أداة طيعة فى أيديهم ، وهو المسيطر الأول على إحساس القارئ بدل أن يكون لديه مجرد إطار تتفاوت فيه الأساليب ، وتتميز الشخصيات والتجارب» . ففى الديوان إلحاح على تجارب مألوفة فى الشعر الجديد كثر ترديد الشعراء لها وحديثهم عنها حتى ابتذلت شأنها فى ذلك شأن معانى الشعر القديم وصوره التقليدية المتداولة فى شعر القدماء . ومن تجاوب الشعر الجديد التى يواجهها قارئه فى قصائده المختلفة : «الإحساس بالضياع المبهم العام فى الحياة والتماس النجاة من هذا لضياع بحب مبهم عام ، كذلك تقف فى سبيل نجاحه عوائق مبهمة عامة، وغالبا ما يتركز هذا الإحساس حول الشعور بوطأة الحياة فى المدينة وضيعة الشاعر فى زحامها ، وغربته فى صلاتها الاجتماعية المقطوعة» . وليس اجترار التجارب المكررة هو وحده الظاهرة الغالبة على هذا الشعر ، وإنما تغلب عليه ظاهرة أخرى أو قل على حد وصف الدكتور القط لها ، بدعة من بدع الشعر الجديد ، هى الاشارات العابرة إلى الأساطير ، وهى إشارات مختصرة تستغلق على القارئ العادى ، لا تعمق إحساسه بالمعنى أو بالتجربة ، ولا تقدم له تفسيرا جديدا لها .

(٢)

ويسير الدكتور القط فى مقالاته النقدية عن القصة والرواية ، على نفس الدرب

الذى رأيناه يسير عليه فى نقد الشعر ، فيصطنع منهجا حضاريا وفنيا غايته تفسير هذا النتاج القصصى وتقويمه ومتابعة تطوره الفنى عبر هذه المرحلة الخطيرة من تاريخه القصير – ولما كانت القصة والرواية شكلين أدبيين وافدين على الأدب العربى الحديث فإن متابعته لتطورهما ونقده لنماذجهما الكثيرة قد اتسم بنزعة تشريعية أو قل نزعة توجيهية لإرشاد الكتاب إلى أصول هذين الفنين وقواعدهما فى الآداب الغربية ، وتصحيح تلك الأخطاء الشائعة فى مفهومهم للمذاهب الأدبية ، كالرومانسية والواقعية والرمزية . وعلى الرغم من أن هذا الاتجاه «التشريعى» قد ظهر بشكل أو بآخر فى مقالاته عن الشعر ، فإنه لم يغلب عليها كما غلب على مقالاته فى نقد القصة والرواية والمسرحية . ولعل سبب ذلك كما قلنا أن هذه الفنون الثلاثة ليست لها جذور فنية فى الأدب العربى القديم ، ومن ثم فإن كتابها لم يصدروا عن مقاييس قديمة ، ولكنهم صدروا عن مقاييس حديثة لم تكن واضحة تماما عند بعض هؤلاء الكتاب ، ومن ثم فقد دعت الحاجة إلى مثل هذا الاتجاه النقدى . وفى الحق أن هذه المحاولة من متابعة تطور هذه الفنون الثلاثة والتبشير بكتابها من الشباب قد فرضت على الدكتور القط أن يتجاوز بنقده تقديم هذه الأعمال القصصية والروائية وتفسيرها إلى إرشاد الكتاب إلى أصولها كما قلنا !

وللقصة والرواية ، مثل القصيدة والمسرحية ، وظيفتان متكاملتان : تحقيق المتعة الفنية ، ودراسة مشكلات الحياة ، مما يفتح أمام القارئ آفاقا واسعة «بما تقدم إليه من دراسة وفن على السواء» .

وقد أخذ الدكتور القط ، انطلاقا من إيمانه بهذه الوظيفة المزدوجة التى يؤديها الفن عامة ، والأدب خاصة ، يتابع دراسة قضايا الشكل والمضمون فى القصة والرواية، ويثير الكثير من مشكلاتهما من خلال النماذج القصصية والروائية التى قصد باختيارها أن يحقق بتحليلها ، متابعة تطور هذا الفن وهداية الكتاب إلى منابع الإبداع فيها ، فدرس من خلال المجموعة القصصية «أرزاق» طريقة اختيار الشخصيات والأحداث ، ذلك أن كاتب القصة أو الرواية «إذا لم يكن فنانا موهوبا ذا وعى بصير

بالمجتمع والناس فى جميع أحوالهم ، (يصبح) عرضة إلى أن ينساق وراء تلك التجارب والمشاهدات الخاصة ، فلا يقدم لقرائه إلا نفوسا مريضة ومجتمعا منحلا دون أن يترك ما يثير عمله لديه من إرهاق ونفور مجالات للتعاطف مع تلك النفوس أو رغبة فى النفاذ إلى مشكلات ذلك المجتمع وفهمها فى إطار إنسانى أوسع وأعمق . وربما انساق وراء ما فى الأحداث من طرافة أو شذوذ فاتجه إلى قصص الجريمة والوقائع المثيرة الغامضة» لذلك كان على الفنان فيما يرى الدكتور القط ، «أن يكون حذرا غاية الحذر فى اختيار مادة قصصه من بين ما يصادف من أحداث وشخصيات كثيرة متجددة ، فلا ينتقى منها إلا ما كان ذا دلالات نفسية واجتماعية تفتح أمامه آفاقا للإبداع الصحيح وتفيد قارئه بما تقدم إليه من دراسة وفن على السواء .. »

ويرى أن «من العيوب التى يمكن أن ينزلق إليها القصاص فى الكتابة عن موضوع من بيئة أجنبية إذا لم يكن خبيرا بتلك البيئة آلفا تقاليدها وسلوك الناس فيها، أن الأمر قد يختلط عليه فى كثير من الأحيان بين سلوك نابع من طبيعة الشخصية ودوافعها النفسية ، وآخر ليس له أية دلالة نفسية أو خلقية لتلك الشخصية ، لأنه من مقومات الحياة فى ذلك البلد الأجنبى ، فيبنى المؤلف كثيرا من أحكامه وتحليله لشخصية المرأة الأوربية مثلا على تصرفاتها الطبيعية بالنسبة لبيئتها ..» .

وليست فى رأيه كل الأحداث ، مهما كانت حقيقية ، صالحة للعمل القصصى ، وعلى الكاتب أن «يختار من هذه الوقائع ما يتناسب مع الدلالات التى يريد أن يشيعها فى عمله ....» .

وقد احتفل بدراسة الصراع النفسى فى القصة والرواية وآثره على ما عداه من أنواع الصراع الأخرى ، وقد وصفه بأنه عملية ممتدة معقدة فيها دائما « مزاوجة بين أهواء الشخصية وإرادتها وبين إرادتها وإرادة الآخرين فى لحظات متنوعة الأحداث والمواقف » .. ولكى يتحقق هذا اللون من الصراع النفسى الممتد على نحو صحيح ، ينبغى تحريك «الشخصية فى بيئتها الأصلية التى ترتبط فيها بصلات اجتماعية متشابكة ، وتخضع فيها لتقاليد معلومة . وتعيش فيها فى جو مأساتها الأولى التى عقدت نفسيتها هذا التعقيد » .

ويسلمنا هذا التعقيد النفسى إلى «المزاوجة» التى احتفل بالبحث عنها وتحليلها فى كثير من القصص التى عرض لها بالتحليل والتفسير. وهذه المزاوجة قد تكون بين الماضى والحاضر، كما تكون بين الحاضر والسمتقبل، أو بين ما يسميه بالأصوات الثلاثة: الماضى والحاضر والمستقبل!

وقد عرض لمشكلة «الفكرة» فى القصة والرواية من خلال تحليله لقصة «فتاة فى المدينة». وهو يرى أن كل عمل أدبى كبير ينطوى على فكرة أو أفكار كبيرة «فالأدب الرفيع لا يمكن أن يكون مجرد تصوير صادق لمشاعر الناس أو مواقف الحياة أو جوانب المجتمع دون أن يكمن وراء كل هذا فكر نافذ يجعل من الشعور أو المواقف أو الشخصية الخاصة رمزا لحقيقة هامة عن الإنسان أو الحياة أو المجتمع .. » وبذلك يتجاوز القارئ مرحلة الانفعال الشعورى الخالص إلى التفكير فيما وراء الرمز من حقائق – أو قل يقيم القارئ توازنا معقولا بين الفكر والشعور.

كما أثار من خلال المجموعة القصصية «سوزى والذكريات» مشكلة «الفكاهة الهادفة» ذلك أنه يؤمن بأن الفكاهة، إذا أحسن استخدامها، من خير وسائل الأديب لكى يعبر عن موقفه من الحياة، ويكشف القناع عما فى أوضاعها من مفارقات. ويرى، لكى يرتفع الأدب الفكاهى إلى مستوى الأدب الجاد «أن يكون للفكاهة هدف .. ، وألا يقتصر أثرها عند القارئ على إثارة الضحك أو إشاعة السرور والبهجة » – وهو يدعو إلى إقامة نوع من التوازن بين الفكاهة والفكرة – بحيث لا تصبح الفكاهة أو الفكرة «شيئا سابقا على العمل الأدبى يسيطر على الكاتب ويستبد بمواقف القصة وشخصياتها وأسلوبها فى العرض والتعبير » – وقد أخذ على أساس من هذا التوازن الذى يدعو إليه، والذى يطبع اتجاهاته النقدية، فى دراسة مجموعتين قصصيتين تخلص أحداهما للفكاهة وحدها دون أن يكون لها هدف آخر بين تلك الأهداف الاجتماعية والإنسانية، وتحقق الأخرى هذا التوازن الذى يراه قوام العمل الفنى الناجح: بين الفكرة والشعور، والفكاهة والفن والخير والشر..

وقد وقف الدكتور القط، فى مقالات أخرى، عند قضايا عديدة معقدة، كقضية

اللغة فى القصة ، وموهبة القصاص ، وإنسانية التجارب ، وواقعية الأحداث والمواقف، والشخصية والرموز – وهى قضايا قصد بإثارتها ، كما قصد من إثارة غيرها ، أن يصحح المفاهيم ويهدى الكتاب !

وحين نترك هذا الجانب الفنى والموضوعى إلى جانب آخر حرص الدكتور القط على تحقيقه فى المقالات والدراسات النقدية الخصبة ، ونريد به تسجيل التطور الفنى الذى أخذ يجد على فن القصة فى مصر والعالم العربى – نلاحظ أنه قد تابعه فى لونين من القصة : القصة المصرية ، والقصة الليبية ، من خلال دراسة لبعض الأعمال القصصية الكبيرة فى مصر – ولبدايات القصة القصيرة فى لبيبا .

ونستطيع من خلال المقالات المختلفة أن نلاحظ أنه يؤرخ لهذا التطور فى القصة المصرية من خلال أعمال قصصية بعينها ، ويحدده بأربع مراحل فنية متميزة : الأولى الاتجاه الرومانسى ، والثانية مرحلة الاتجاه التسجيلى ، والثالثة الاتجاه الواقعى – والمرحلة الأخيرة ، وهى التى لا يزال الفن الروائى يعايشها ، المرحلة النفسية ، إن صح هذا التعبير ..

وفى حديثه عن الرومانسية ، يتخذ من تحليل رواية «زينب» طريقا إلى تصحيح مفهوم هذا الاتجاه الفنى ورصد طبيعته فى القصة المصرية الحديثة – رابطا بين هذا الاتجاه فى القصة المصرية وبين التطورات الاجتماعية والسياسية والثقافية التى أخذت تجد على الحياة المصرية منذ أواخر القرن التاسع عشر . وقد دعاه ذلك إلى التفرقة بين الجوانب السلبية والإيجابية للرومانسية ، أو قل إن شئنا وصف هذه المحاولة وصفا صحيحا ، إنها محاولة لرصد خصائص الرومانسية المصرية كما تتجلى فى هذه الأعمال القصصية المتنوعة فيما بين «زينب» للدكتور هيكل ، و«شمس الخريف» لمحمد عبد الحليم عبد الله .

وتتحقق ، فيما يقول الدكتور القط ، فى رواية زينب «معظم صفات الرومانسية بحسناتها وسيئاتها . فهى فى مادتها واختيار شخصياتها تمثل الجانب التقدمى فى الأدب الرومانسى الذى يؤمن بالإنسان ويمجد شخصية الفرد وحريته وكرامته ،

ويقدس العمل والعاملين ، ويحتقر الطبقات الطفيلية التى تعيش على حساب الكادحين من أبناء الشعب ، ولم يكن الأديب العربى قبل هذا يلقى بالا إلى الفلاحين البسطاء ، أو يتصور أن الفلاح كغيره من الناس ، ثم جاء مؤلف «زينب» فالتفت إلى البيئة المصرية الريفية ، وصور حياة أهلها فى أوقات جدهم ولهوهم ، وخلق من الفرد العادى بطلا لقصته تتنازعه عوامل الحب والبغض واليأس والأمل .. »

ويتمثل الجانب السلبى لهذا المذهب فى طبيعة شخصيات تلك القصة ، وما كان يقوم فى نفوسها من كبت وتزمت طالما سيطر على المجتمع المصرى ، فحال دون تطور شخصية الفرد ، وطبعه بطابع العجز والخمول .. وقد رسم المؤلف شخصياته على هذه الصورة السلبية ، فيما يرى الدكتور القط ، ليكشف عن أثر تلك البيئة الريفية الضيقة الأفق ، الصارمة التقاليد فى نفوس هذا الشباب من المصريين ، وقد ظلت الرومانسية ، على الرغم من التطور الذى حققه المجتمع المصرى منذ كتابة هذه القصة ، تلون القصص المختلفة «لأنها مازالت بطبيعتها السلبية تلك صالحة للتعبير عن بعض جوانب المجتمع «الذى لايزال رغم تطوره الكبير يعانى من آثار الكبت والقلق فى كثير من نواحى الحياة ..»

ويمثل الدكتور القط للاتجاه التسجيلى فى القصة المصرية ، بروايات نجيب محفوظ فى المرحلة التى عمد فيها إلى تسجيل الحقبة التاريخية والقطاعات الكبيرة من المجتمع المصرى ، ومن أعماله البارزة فيها ، زقاق المدق ، والثلاثية – وهى روايات اصطنع فيها المؤلف أسلوبا واقعيا أو طبيعيا صارما .

والحق أن هذا الاتجاه الواقعى ، فيما يقول الدكتور القط ، كان قد أخذ يغلب على القصة المصرية فى أعقاب الحرب العالمية الثانية وبوحى من المشكلات التى كان يواجهها المجتمع العربى فى ذلك الوقت – وهو اتجاه قد نحا بالفن القصصى إلى «المعالجة المباشرة وتقرير ما تنطوى عليه الأحداث والشخصيات من مغزى خلقى أو اجتماعى » – ولكن هذه الموجة ما لبثت أن انحسرت بفضل ما كان يوجه إليها من نقد بسبب إهمال كتاب القصة الواقعية للحظات النفسية الخصبة ، واهتمامهم بالأحداث

والوقائع النامية التى تهيئ لهم الفرص المواتية للتعبير عن المعانى الخلقية والاجتماعية التى كانت تشغلهم - ويعود ذلك إلى أن هذه اللحظات النفسية لم تكن واضحة الصلة بالمشكلات الاجتماعية الملحة ، على الرغم من أنها ، إذا ما عنى القصاص بتفتيتها وتحليلها «أقدر على مس تلك المشكلات من ناحية ، وعلى الكشف عن خبايا النفس الإنسانية من ناحية أخرى» .

وكان لانحسار هذه الموجة من الواقعية أثره فى ظهور اتجاه جديد ، هو اتجاه «القصة النفسية» - واتخذ من كتابات «أبو المعاطى أبو النجا» نموذجا لهذا اللون من القصة النفسية الذى يعده من أقدر الكتاب «على تفتيت اللحظة النفسية الواحدة إلى لحظات جزئية غنية بالدلالات ، وعلى توليد كثير من المعانى المفردة من معنى كلى ، لتصبح القصة على قلمه أشبه بالقصيدة التى تدور حول إحساس واحد ، ولكنها فى دورتها تستقطب عالما ثريا من الأحاسيس تزيد التجربة عمقا ومع ذلك لا تنفصل عنها».

وهو يلاحظ فى هذا الاتجاه النفسى شكلين غلبا عليه ، أولهما فى قصص «أبو المعاطى أبو النجا» التى تخلص لتفتيت وتحليل اللحظة النفسية الواحدة إلى لحظات كما رأينا ، والثانى فى قصص «نجيب محفوظ» التى تخلص لدراسات مفردة تتركز «الرواية فيها حول شخصية أو شخصيات قليلة تحمل بعض الدلالات والرموز ، وتخضع فى الأغلب لسيطرة نزعة نفسية أو فكرية واحدة متسلطة» . ويعد «الشحاذ» آخر رواية لنجيب محفوظ فى هذا الاتجاه ، وقد اتخذ من درسها وتحليل شخصياتها طريقا إلى نقد هذا الاتجاه النفسى التحليلى الذى يراه خطرا على بناء الرواية ، لاعتماده على شخصية أو شخصيات قليلة مما يجعل الرواية معرضة للانهيار الفنى بانهيار هذه الشخصية أو تلك !

وقد أضاف إلى هذه الاتجاهات الأربعة اتجاها آخر ، هو فى الحقيقة امتداد لهذه النزعة الفكرية التى أخذت تغلب على قصص الاتجاه النفسى عند أبو المعاطى أبو النجا ونجيب محفوظ - هو الاتجاه الرمزى كما يتمثل فى مجموعة نجيب محفوظ القصصية «حكاية بلا بداية ولا نهاية» التى نشرها فى عام ١٩٧١ - وهى قصص يزاوج فيها

الكاتب بين الواقع والرمز مزاوجة تجعل للأشخاص والأحداث دلالات ومعانى تتجاوز وجودها الحقيقى .

ويتجلى فى حديثه عن بدايات القصة الليبية وتطورها الربط الوثيق بين الفن والحياة فى مظاهرها المختلفة ، كما يتجلى فيه إيمانه بدور الفن فى تصوير الحياة وتحليل ظواهرها والكشف عن مقوماتها وأسرارها الخصبة ، والتعبير عن معاناة الفرد فيها – وهو يقسم هذه الفترة القصيرة من حياة القصة الليبية إلى مرحلتين متمايزتين: **الأولى**: مرحلة البدايات ، ويلاحظ على النتاج القصصى فيها غلبة نزعتين : النزعة القدرية ، والصراع بين المثال والواقع – وهو يردهما إلى تلك الظروف الاجتماعية والسياسية التى كانت تعيشها ليبيا فى هذه المرحلة المبكرة من حياتها ، والتى كانت تعانى فيها من التخلف والظلم الاجتماعى والسياسى بسبب الاستعمار .

والثانية : مرحلة التطور ، أو مرحلة الاتجاه نحو الواقعية – ويراها ثمرة لانفتاح هؤلاء الكتاب على العالم الخارجى ، وتأثرهم به بعد الاستقلال .. «وكان طبيعيا أن يلتفت هؤلاء الكتاب أول ما يلتفتون إلى كل مظاهر الكبت والقهر أو الحرمان فى مجتمعهم ، وأن يصوروا لحظات الصراع القائم فى نفوس أشخاصهم الممزقين بين القديم والجديد ، بين المحافظة والتطور» . وقد كان الفقر والبطالة موضوع التجارب فى أكثر من هذه القصص مما اتجه بهؤلاء الكتاب نحو الواقعية – ولكن كان لإسراف الكتاب فى هذا الاتجاه أثره فى عنايتهم «بالتفصيلات والنماذج التقليدية التى تشعب القصص وتفقدها التركيز والقدرة على التأثير ، وتطبعها أحيانا بطابع السرد » .

(٤)

وقد نبع منهج الدكتور القط فى تقويم الأعمال المسرحية المختلفة التى درسها فى القسم الثالث من هذا الكتاب ، من طبيعة المرحلة الفنية التى كان يجتازها المسرح المصرى الحديث فى الفترة الواقعة فيما بين سنة ١٩٥٨ وسنة ١٩٧١ – وهى فترة يغلب على التأليف المسرحى فيها ظاهرتان واضحتان : الأولى موضوعية تتصل

بمعالجة القضايا الاجتماعية والسياسية التى كانت تلح على البيئة المصرية ، فى المدنية أو الريف . والثانية فنية ، تتلخص فى محاولات الكتاب والمخرجين البحث عن أشكال جديدة للتأليف والإخراج المسرحى .

وقد اختيرت هذه الأعمال المسرحية اختيارا خاصا يحقق هذه الغاية المزدوجة التى حرص الدكتور القط على تحقيقها فى مقالاته النقدية ، وهى تقويم هذه الأعمال تقويما فنيا وموضوعيا خالصا ، ومتابعة حركة التطور المسرحى متابعة غايتها إرشاد الكتاب والمخرجين والممثلين إلى أنسب الأشكال والوسائل الفنية للنهوض بالمسرح المصرى الحديث فى مصر .

ولما كان الناقد يؤمن بأن قيمة العمل المسرحى لا تنبع من النص وحده ، وإنما تنبع من النص وطريقة الإخراج وأسلوب التمثيل ، فقد حرص على أن تكون الأعمال المسرحية التى يناقشها من بين تلك الأعمال التى تم إخراجها على خشبة المسرح أو عرضها على شاشة السينما ، ومن ثم فسوف نلاحظ فى نقده لهذه الأعمال المزاوجة بين الاخراج والتأليف حينا ، وبين الإخراج والتأليف والتمثيل حينا آخر – والمزاوجة بين هذه العناصر الثلاثة وبين طبيعة الجمهور وأسباب إقباله وإحجامه عن حضور تلك العروض المسرحية المختلفة . وهى مزاوجة قد أتاحت له أن يعرض لكثير من قضايا التأليف المسرحى ، فنا ومضمونا ، وقضايا الإخراج ، والتمثيل فى المسرح الحكومى والتجارى على السواء .

وقد وقف ، فيما يتصل بالقضايا الفنية التى أثيرت فى هذه المقالات ، عند كثير من مشكلات التأليف المسرحى ورسم وتحريك الشخصيات والمزاوجة بين العناصر الموضوعية والزمنية المختلفة ، مما لا يتسع المجال للحديث عنه وتسجيله فى هذه المقدمة التى تخلص لغاية بعينها ، هى رصد الخطوط العامة والرئيسية التى تربط بين هذه المقالات على تنوعها واختلاف الأعمال المسرحية التى تناقشها . ولكنا نختار منها بعض القضايا البارزة التى تشخص هذه النظرة الواعية من ناحية ، وتكشف عن هذا الاتجاه التطورى من ناحية أخرى ، ومنها مشكلة الإسراف فى استخدام عنصر

الكوميديا فى المسرح المصرى المعاصر استخداما لا يهدف إلى تحقيق غاية فنية أو موضوعية بعينها . ولكن غايته إضحاك الجماهير وتملق عواطفها فى الإقبال على هذه العروض . وقد عرض لهذا التيار فى مناقشته لمسرحيتين . الأولى «المسامير» التى تصور بعضا من ألوان الصراع الشعبى ضد قوى الاستعمار الإنجليزى فى بيئة بعينها هى بيئة الفلاحين – فقد حرص مؤلف المسرحية على إشاعة جو من الفكاهة فى أحداثها حتى لتسير جنبا إلى جنب مع روح المأساة – وقد تجاوزت هذه الفكاهة حدودها فى مشهد درامى بطبيعته هو مشهد الجلد ، لدرجة تكاد تطمس إحساس القارئ والمشاهد بعمق المأساة وتحيلها إلى مشهد هزلى – فقد خلق المؤلف من «سبعاوى» شخصية هزلية نمطية «تنطق بثرثرة كثيرة حول تبرير ذهابه إلى الجلد بدل من يدفع له عشرة قروش حتى ليستأثر بجانب كبير من زمن المسرحية قبيل مشهد الجلد وأثناءه وبعده ، ويضفى على جو المأساة روحا من الخفة لا تتناسب مع غاية المسرحية – يقول مثلا محتجا على «جورج» الضابط الإنجليزى لأنه لم يسمح له أن يجلد : «هو ما فيش إسلام يا اخوانا . ما تحوش يا سعادة البيه ، هو قطع العيش كده بالساهل » .. بل إن المؤلف يبالغ فى حرصه على هذا الجانب الفكاهى فيكتب فى توجيهاته المسرحية التى يقدم بها لمشهد الاستعداد للقتال : «الفلاحون يجلسون كل يمسك بسلاحه .. بعضهم يمسك البندقية المقروطة والبعض الفئوس والشراشر ، وسبعاوى يمسك قبقابا» !

والثانية «الليالى الثلاث» التى يتخذ فيها المؤلف من الموت موضوعا ممتدا لمسرحية هزلية ، مع أن «الموت من تجارب الحياة القليلة التى ترد الناس إلى إنسانيتهم الحقيقية . وتخلق بينهم تعاطفا صادقا وتجبرهم أن ينتزعوا أنفسهم ، ولو مؤقتا ، من زحمة الحياة وتكالبها إلى كثير من التأمل والتفكير » إنه مأساة الإنسان الكبرى فى هذه الحياة ، له فى كل نفس ذكرى وفى كل ضمير توقع ، ولا يصح العبث بهذه الحقيقة الجليلة على هذا النحو الذى يجعل من وقوعه بواحد من الناس مصدرا للفكاهة والتندر . ولكن المؤلف والمخرج والممثلين قد تعاونوا فى هذه المسرحية جميعا على أن «تتحول الفاجعة على يد أصحاب الفاجعة أنفسهم ، إلى موقف هزلى صارخ ، بما رسم لهم النص والإخراج والتمثيل من سلوك شاذ حول بعضهم إلى بهلوانات

تستجدى الضحك والتصفيق بأى ثمن ، ولو كان ثمنا فادحا كذلك الذى يتمثل فيما ترسبه المسرحية فى نفوس المشاهدين من جفاء الطبع وقلة التعاطف والصبر الغليظ على هذا المشهد المؤلم الطويل .. » .

وهذه النمطية الفكاهية ، إذا صح هذا الوصف ، نتيجة لتملق المؤلفين والمخرجين والممثلين ، فيما يرى الدكتور القط ، لأذواق الجمهور وحرصهم على اجتذابه لمشاهدة المسرحيات ، لأسباب تجارية لا صلة لها بالفن الصحيح من قريب أو بعيد – وهو تملق كثيرا ما يخدع المؤلف الكوميدى ويوهمه بأن عمله يروق جمهوره بسبب ما يصدر عن المتفرجين من الضحك ، الذى يكون فى أكثر الأحيان ، «مجرد انسياق وراء جو نفسى عام وضع المتفرج فيه بحيث يفترض لنفسه أن كل عبارة فى النص وكل إشارة أو حركة من الممثل مثار للضحك » لا يجوز أن يفوته التجاوب معها – كما أنه يوقع المؤلفين فى خطأ رسم «شخصيات نمطية» تتكرر من مسرحية إلى أخرى .

ومنها محاولات بعض كتاب المسرحية إدخال أشكال جديدة فى التأليف المسرحى – وقد عرض منها لمحاولتين تجريبيتين ، الأولى لتوفيق الحكيم ، وهى ما يسمى بـ «المسرواية» التى قدم نموذجا لها فى مسرحيته الروائية «بنك القلق» . وغاية المؤلف الفنية من وراء هذه المسرحية «عقد زواج بين المسرحية والرواية» عن طريق المزاوجة بين السرد والحوار – ويستأثر السرد فيها ببداية المسرحية ، ويسجل فيه المؤلف طرفا من حياة الشخصيات وسلوكها وطبائعها المميزة ، كما يروى شيئا من سير الأحداث وتطورها ، منتهيا بذلك كله ، أو قل متخذا من هذا السرد لحياة الأشخاص وأحداث المسرحية طريقا إلى مشهد تمثيلى يجرى على الطريقة المسرحية المألوفة – على أن يسلمه هذا المشهد ، كما أسلمته رواية الأحداث ، إلى مشهد آخر مزيج من السرد والتمثيل !

ولكن هذه المحاولة الفنية الرائدة ، مثل غيرها من محاولات الأستاذ توفيق الحكيم ، تستند على مبدأ «التعادلية» الذى ظل يشغله ويسيطر على أعماله الروائية المسرحية فترة غير قصيرة من حياته الفنية ، فهو يعادل بين الفصحى والعامية بلغة وسيطة بين هاتين اللغتين ، كما يعادل فى «يا طالع الشجرة» بين المعقول واللامعقول،

كما يعادل فى «بنك القلق» بين المسرحية والرواية - وكما فشلت هذه الفلسفة» ، فلسفة التعادل فى أن تخلق لغة مسرحية جديدة ، أو أن تزاوج مزاوجة منتجة بين الماضى والحاضر على طريقة «اللامعقول» فإن هذه المحاولة من عقد زواج بين المسرحية والرواية قد فشلت هى الأخرى فى عقد زواج حقيقى بينهما ، فقد ظلت كل منهما ، الرواية والمسرحية ، تقف وحدها وتؤدى وظيفتها مستقلة عن الأخرى فى تعادل حاد لا يخلق بينهما ترابطا حقيقيا !

وليست هذه المزاوجة ، كما يقول الدكتور القط ، محاولة جديدة جدة حقيقية على كتابات توفيق الحكيم ، على الرغم من إصرار المؤلف على إعلان ذلك ، وإنما هى قديمة قدم روايته «عودة الروح» التى تحفل بصفحات من السرد تتلوها صفحات من الحوار المسرحى ، كما أنها ليست جديدة على التأليف المسرحى الحديث ، فقد مارسها من قبل كثيرون من كتاب المسرح العالميين من أمثال : بريخت وثورنتون وايلدر ! وقد حرص الدكتور القط ، لجلاء حقيقة هذا الاتجاه التأليفى على أن يوضح الفروق الفنية بين محاولات بريخت وثورنتون وايلدر ومحاولات توفيق الحكيم - فقد كانا يريدان إلى تحطيم هذا التوهم الخالد - توهم الحقيقة - الذى يحول فى أكثر الأحيان بين المشاهد وبين المشاركة فى المشكلة المعروضة على المسرح - وهو ما كان يعمله برناردشو عن طريق توجيهاته المسرحية الطويلة التى «يكشف فيها عن طبيعة شخصياته وتاريخها وشىء من عواطفها حتى لا يضطر إلى أن يحمل الحوار كل هذه العناصر ، إلى جانب النزعة الفكرية الغالبة على مسرحياته » .

والمحاولة التجريبية الثانية التى عرض لها الدكتور القط - تتمثل فيما يسمى بـ «مسرح السامر» الذى يعتمد على التشخيص المرتجل فى لحظة لها خطورتها وأهميتها من حياة الناس الذين تدور أحداث المسرحية حول حياتهم وفى بيئتهم - وفى هذا المسرح يقوم تزاوج إيحائى بين عنصرين أو بين شاهدين ، شاهد سمعى يتمثل فى أغانى تعكس أحاسيس ومواقف بعينها مرتبطة بطبيعة الأحداث ومغزاها ومنبئة بتطورها - وشاهد بصرى يتمثل فى هؤلاء السامرين الذى يجلسون حول

الراوى الذى يقص عليهم ما يعرف المشاهد ببعض شخصيات المسرحية ، «ثم يبدأ الحاضرون بعد تمام هذا التعريف ، فى تمثيل بعضهم بعضا على سبيل الفكاهة فى أول الأمر ، لكن سرعان ما يستخرج التمثيل من النفوس ما تنطوى عليه من مشاعر دفينة. وتبدأ خيوط المأساة فى الظهور واحدا بعد الآخر حتى تلتحم فى النهاية فى نسيج درامى متكامل من خلال اختلاط التمثيل بالحقيقة ، وتعليقات الراوى وسير الأحداث إلى نهاية الفاجعة» – وهذا الشكل المسرحى فى الحقيقة تجميع لظواهر فنية متناثرة فى كتاب : بيراندللو ، وثورنتون وايلدر ، وبريخت وغيرهم من كتاب المسرح العصريين – واجتماع هذه العناصر المتناثرة على هذا النحو ، فيما يرى الدكتور القط ، فى عمل واحد قد اضطر الأستاذ محمود دياب ، مؤلف مسرحية «السامر» إلى شىء غير قليل من التبذير فى الحوار والحركة ، أحيانا حين تتهيأ الشخصيات «للتشخيص» ، وأحيانا حين يؤدى التكرار إلى شىء من الفتور . » . ومثل هذه المحاولات التجريبية فى رأيه ، لا تصلح نموذجا لأعمال مسرحية أخرى فى إطار «مسرح السامر » ذلك أنه ليس من مصلحة المسرح المصرى الحديث أن نرتد به إلى نقطة انطلاق أخرى بعد أن قطع شوطا بعيدا فى تطوره الفنى ، واستقرت له أصوله وأشكاله الفنية ، وإلا كان معنى ذلك أن نظل ندور فى حلقة مفرغة من المحاولات التجريبية ، فنحول بذلك بين المسرح المصرى وبين أن يؤصل لنفسه أشكالا خاصة به نابعة من ظروفة ومشكلات بيئته – وفى عبارة أخرى أن الدكتور القط صدورا عن هذا السلوك الفنى والنقدى الذى يشيعه فى آرائه ، ويحكم به أواصر نظريته فى نقد الشعر والرواية والمسرحية ونعنى به «التوازن»، يؤثر الدعوة إلى اكتشاف الميول الأصلية لجمهور المسرح والملاءمة ، قدر الامكان ، بين الأشكال العصرية التى بلغها المسرح ، وبين تلك الميول – على ما عداها من محاولات التجريب التى يجرى وراءها هؤلاء المؤلفون !

وقد عرض المؤلف عن طريق تحليله لمسرحيات أخرى لعدد آخر من القضايا والمشكلات الفنية من مثل قضية المسرح واللغة التى ناقشها من خلال مسرحية «الحاجز» الكويتية ، والمسرح والأسطورة من خلال مسرحية «الزير سالم» ، وتحويل الروايات والقصص الناجحة إلى مسرحيات وأفلام سينمائية ، من خلال «القاهرة ٣٠..»

و«بداية ونهاية» . والمسرح والحركات الثورية من خلال «فيضان النبع وثورة الجزائر» – وانتهى فى هذه القضايا إلى آراء وتوجيهات نقدية عميقة وصائبة ، تدل على معرفة واعية بطبيعة المسرح المصرى الحديث خاصة ، والمسرح العربى عامة ، وترشد الكتاب إلى أصول الفن الصحيح ، وسوف يكون من العبث والإفساد أن نحاول تلخيص هذه الآراء الكثيرة والمتنوعة ، فنلهث وراءه فى هذه المسرحية أو تلك – ولكنا نفضل أن يسعى القارئ بنفسه إلى هذه المتابعة حتى لا نفسد عليه متعته الفنية فى قراءة هذه التحليلات النقدية الدقيقة – مكتفين بالوقوف عند قضية تحويل القصص إلى مسرحيات لأنها تمثل ظاهرة فنية قد أخذت تغلب على العروض المسرحية من ناحية، ولأنها تشخص بطريقة تجريبية الفروق التى يجب أن يعيها الكتاب بين طبيعة الأحداث والشخصيات فى هذين الفنين من ناحية أخرى . وقد درس المؤلف هذه القضية من خلال «بداية ونهاية» قصة نجيب محفوظ المعروفة التى اقتبسها للمسرح الأستاذ أنور فتح الله – وهو يرحب بهذا الاتجاه من اقتباس القصص الناجحة وتحويلها إلى مسرحيات تثرى العروض المسرحية من ناحية ، وتعرض هذه القصص الرائعة فى قالب فنى جديد من ناحية أخرى – ولكن الدكتور القط يؤثر الحذر فى مثل هذه المحاولات الفنية ، ذلك أنه ليست كل القصص ، مهما كانت روعتها وعظمتها ، صالحة للاعداد المسرحى ، «فالمعروف أن هناك فروقا واضحة بين فنية الرواية وفنية المسرحية ، من أبرزها الإفاضة والتعليق والتحليل فى الأولى ، والإيجاز والتركيز والإيحاء فى الثانية – لهذا ينبغى أن يراعى فى اختيار الرواية .. ألا يكون هذا الفرق من الحدة والضخامة بحيث يتحتم أن تفقد الرواية فى صورتها المسرحية كثيرا من عناصرها الفنية والنفسية التى تجعل منها عملا قصصيا كبيرا ، وينبغى أن تكون الرواية ، قدر الإمكان ، ذات موضوع جوهرى واحد متطور إلى غاية واحدة لا تتشعب أحداثها وشخصياتها بحيث تضيق بها إمكانات المسرح المحدودة .. » وقد راح ، على أساس من هذه الفروق الأساسية بين هذين الفنين ، يتابع نقد «بداية ونهاية» فى صورتها المسرحية كاشفا عن تلك الأخطاء المسرحية التى تخلفت من هذه المباينة الفنية بينهما ، فهذه القصة على الرغم من خلوصها لمعالجة فكرة واحدة «تضم أكثر

من خمسة خيوط رئيسية تصور مثل هذا العدد من المصائر الإنسانية والأزمات المتطورة» وهى خيوط على الرغم من تعقدها وتشابكها قد نجح الأستاذ نجيب محفوظ فى الإمساك بها وتحريكها بما جعل من الرواية عملا قصصيا ممتعا وراقيا – ولكنها فى صورتها المسرحية الجديدة قد افتقرت إلى هذا التحليل المتأنى لنفوس الشخصيات، وذلك التتبع الدقيق لتطور مصائرها ، وذلك التشابك الأليم بين تلك النفوس والمصائر– ذلك أن المشاهد يجد نفسه مضطرا للمقارنة بين هذه المأساة التى صنعت على مهل فى الرواية ، تماما مثل ما يحدث فى الحياة الواقعية ، وبين المسرحية التى تتكدس فيها الأحداث والشخصيات هاوية إلى مصائرها على عجل ! ويضيع الحوار فيها فى سرد الأحداث وتتبع مصائر الشخصيات !

وحين نترك هذا الجانب الفنى إلى جانب آخر يتصل بالمخرج والممثل والجمهور نجده يثير كذلك من خلال مناقشة هذا العرض المسرحى أو ذاك قضايا حيوية وخطيرة– من مثل قضية العلاقة بين المخرج والمؤلف ، وقضية المسرح التجارى وأثره على المسرح الحكومى الجاد ، وقضية المسرح بين العزلة والجمهور – إلى غير ذلك من القضايا التى لا تزال تلح على الحركة المسرحية الحديثة فى مصر .

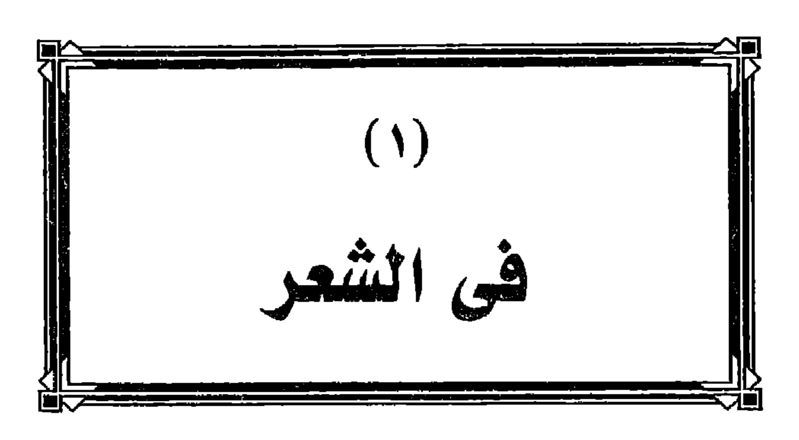
وأخطر هذه القضايا وأهمها فيما نعتقد ، تلك العلاقة التى تقوم عادة بين النص المسرحى فى مضمونه وفلسفته كما يعرضها ويعيها مؤلف المسرحية ، وبين المفهوم الذى يستخلصه المخرج ويفرضه على النص ، وهو مفهوم تصنعه عناصر عديدة فنية وغير فنية ، تفرضها أطراف متباينة تتفق جميعا فى أهدافها – لأنهم جميعا : المؤلف والمخرج والممثل ينطلقون من أذواقها ووسائلها وطرائقها الفنية.والموضوعية ، ولكنها رغم هذا التباين أساس واحد هو «المنافسة» على الجمهور ، ويسعون لتحقيق هدف واحد ، هو إرضاء هذا الجمهور وجذبه إلى مشاهدة هذه العروض التمثيلية ، وانتزاع إعجابه بها – وقد تجلت هذه «المنافسة» فى أشكال مختلفة : فالمولفون يؤثرون الاتجاه الكوميدى على ما عداه، ويدخلون إلى أعمالهم عناصر وأحداثا يعتقدون بقدرتها على اجتذاب الجمهور إلى المسرح التجارى – والمخرجون يعدلون

فيما يخرجونه من المسرحيات مضيفين إلى نصوصها ما ليس فيها من غناء ورقص وفكاهة ، والممثلون يبالغون فى طريقة إلقائهم وحركاتهم الجسمانية مبالغة ممقوتة. وهذه كلها تحريفات تنتهى بالنص المسرحى إلى صورة أخرى لم يفكر فيها صاحبها، لا تتفق مع الوظيفة الهادفة التى يجب أن تحققها الفكاهة فى المسرح – وقد اتخذ الدكتور القط فى مناقشة هذه المحاولات من التحريف ، عملا مسرحيا هو «الغول» التى تعد من أكثر المسرحيات نجاحا فى الموسم المسرحى لعام ١٩٧١ – وهذا النجاح ذاته الذى حققته هذه المسرحية عند عرضها ، هو الذى أغراه بدراساتها ليكشف عن هذه المحاولات من المنافسة على الجمهور وما أدت إليه من سوء اختيار للنص ، ومن تحريفه ، ومن إسراف الممثلين فى عرض أحداثه على نحو قد يكون قد أرضى ذوق الجمهور وجذبه إليها ، ولكنه من غير شك قد هبط بالعروض المسرحية إلى هذا المستوى الردىء – وهذه كلها ، فيما يرى الدكتور القط ، ظواهر مقلقة ينبغى أن نخلص المواسم المسرحية منها ، وأن نعيد النظر فى كل هذه الاتجاهات .. » وأن نتدبر الأخطار الكامنة فى تلك المحاولات التى لا تتسم بالوعى والحذر والمحاولة الصادقة ، ونسعى لإرضاء الجمهور فى أشكال وصور فنية تصقل حاسته الفنية ، وتنمى وعيه المسرحى – باختصار : أن نرتفع بذوقه بدلا من أن ننزل إليه !

وبعد – فقد حرصت فى هذا التقديم أن أكشف عن هذه الصلة أو قل هذه الخيوط الدقيقة المتشابكة التى تربط هذه المقالات والدراسات النقدية المختلفة فى القصة والمسرحية والشعر ، وتخلق منها وحدة نقدية ممتدة ، وتخضعها على اختلاف موضوعاتها وأشكالها لاتجاه نقدى عام ، يرى الأدب ظاهرة حضارية ، ويؤمن بدوره فى تربية الذوق وصقل المواهب ، وفتح عوالم جديدة أمام الإنسان وتبصيره بقضاياه ومواقفه ومشكلاته فى الحياة – وهو نقد أو قل نظرية نقدية تؤمن بالتوازن فى كل أشكاله الفنية والموضوعية والسلوكية . ولم أشأ فى هذه الوقفة أو تلك عند هذا العنصر أو ذاك من عناصر هذه النظرية النقدية الدقيقة أن أعرض لوجهة النظر المقابلة – ذلك أن هذه غاية تفرض على من يسعى إلى تحقيقها أن يدخل إلى فكر الدكتور القط بكل عوالمه الواسعة ، ومعارفه المتنوعة ، وهو ما يحتاج لأن نحشد له جهدا ونخصص له

وقتنا ما أظن أنا قادرون الآن عليه . وإنى لسعيد إذ أقدم هذا التراث النقدى الخصب إلى القارئ العربى ليرى فيه ، كما رأى الذين قرأوه من قبل منشورا فى الحصف والمجلات، كيف راد الدكتور القط حركة التطور الأدبى ، وبشر بالمواهب الشابة الجديدة ، وأصل هذه الاتجاهات الأدبية المتطورة عن طريق هذه الدراسات النقدية الواعية التى تنعكس على مرآتها ثقافة أستاذ ووعى فنان !

مصر الجديدة – فبراير ١٩٧٨ **إبراهيم عبد الرحمن محمد**


(١)
في الشعر

شعـراء المقـاومـة
بـين الفـن والالتـزام

١- محمود درويش

يواجه الشاعر الملتزم بقضية مصيرية كبرى ، موقفًا دقيقًا يقتضيه أن يحقق توازنا معقولا بين ما تتطلبه مواقف هذه القضية من حرارة القول فى وحماسة فى التعبير ونبرة عالية فى الإيقاع ، وما تتطلبه الفن من عمق واعتماد على ما للألفاظ والصور الشعرية من ظلال وقدرة على الإيحاء . ويزيد من دقة الموقف ما بلغته وسائل الإعلام فى هذا العصر من شأن وما تفرضه عليه طبيعتها الجماهيرية من البحث عن الشعارات المعبرة والأقوال الباهرة الواضحة التى تستطيع أن تجمع الجماهير حول القضية ، وتديم انشغالهم بها وحماستهم للدفاع عنها.. وفى ضوء هذه الحقيقة نستطيع – مثلا – أن نفهم كيف عرفت الجماهير العربية – على اختلاف مستوياتها الثقافية – شاعرا كالشابى ببيته الذائعين :

إذا الشـعب يـومـا أراد الحيـاة	فـلا بـد أن يسـتـجـيب الـقـدر
ولا بـد لـلـيـل أن يـنـجـلـى	ولابـد لـلـقـيـد أن يـنـكسـر

فأصبحت له فى نفوس هذه الجماهير مكانة قد لا تكون مبررة كل التبرير من الناحية الفنية عند من يدرس شعره دراسة نقدية شاملة ، وأغلب الظن أن أغلب من يرددون هذين البيتين لم يقرؤوا القصيدة التى تضمنتهما .

ومحمود درويش – وطائفة من رفاقه فى الأرض المحتلة – من الشعراء الذين واجهوا هذا الموقف الدقيق فى أكثر صوره تعقيدا وعسرا وقد أحس منذ البداية بطبيعة هذا الموقف وحاول أن يقيم ذلك التوازن المنشود بين الالتزام

والفن ، معتذرا عن استجابته ذات النبرة العالية أحيانا بطبيعة القضية التى يلتزم الدفاع عنها :

يا قارئى ، لا ترج منى الهمس ، لا ترج الطرب

ما حيلة الأزهار إن وجدت بأحراش القصب

لم لا أريح الكلمة الحمراء فى الجرح الخرب

هذا عذابى ..

ضربة فى الرمل طائشة وأخرى فى السحب

حسبى بأنى غاضب ، والنار أولها غضب

وما زال الشاعر – منذ صدر ديوانه الأول «عصافير بلا أجنحة» عام ١٩٦٠. ماضيا فى رحلته القومية الفنية فى ظروف قاسية كانت جديرة عند من هم أقل قدرة على الصمود أن تصرفه عن هذا الطريق الشاق الطويل ، أو تنحرف بالشاعر إلى متاهات من الرؤى الغائمة . وهو لا ينسى فى رحلته الفنية تلك ، أن يزاوج دائما بين ارتباطه بقضيته القومية المحددة ، والعوالم الإنسانية الكبيرة والتطلع الإنسانى إلى الحرية والعدالة والجمال :

أودّ لو طرت نحو الشمس أحملها ... لأمة تشتهى الحق الذى جرحوا

أودّ لو طرت .. عصفور أنا غرد ... زوّادتى الحب والألوان والفرح

قلبى .. الملايين في قلبى لها غرف ... أضلاعها خصل الضوء الذى سفحوا

على شفاهى صفاء اللحن منهمر ... فألف ألف هزار فى فمى صدحوا

أود لو شربته أمة نذرت ... للصمت أيامها .. والليل منطرح

للضائعين على صحراء غربتهم ... لم يعرفوا الورد مذ راحوا ومذ نزحوا

وسوف أبنى أروّى من نزيف دمى ... حكاية البعث والمجد الذى ذبحوا

فتكتسى كلماتى ريش أجنحة ... وتطعم الريح ليلا تحته رزحوا

لنا النجوم أضاميمًا منمقة ... بها أناشيد شعبى الحىّ تتشح

وقارئ ديوان الشاعر الأول يلتقى بموهبة شعرية طيبة ما زالت تتلمس الطريق نحو الاكتمال والنضج ، وتتألق أحيانا فى أبيات هنا وأبيات هناك ، وأحيانًا فى قصائد بأكملها ، لكن يعوزها صقل الخبرة وتمكن الممارسة ، وتنوء بطبيعة التجربة القومية ومقتضياتها فلا تنجح كثيرا فى التوفيق بينها وبين مقتضيات الفن . والشعراء الملتزمون يحاولون أن يهربوا من النبرة العالية والتعبير المباشر والاعتماد فى نقل التجربة على عناصر جديدة غير الواقع الخارجى ، كالقصة والرمز والدراما ، والاعتماد فى الصورة الشعرية على الألفاظ ذات الظلال والرموز والإيقاع الهامس العميق . ولكن شاعرنا يكتفى من التجربة بما يلحّ على وجدانه إلحاحا مباشرا ، ومن الألفاظ بما يعكس بعنفه وحرارته وإيقاعه الصاخب ما فى نفسه من ثورة :

– حرفنا مضطهد الألوان ، مغلولا ينادى

خنقوه ، عصروا منه لهيبه

جردوه من إطارات العذوبه

ضغطوه فاحترق ، وانفلق

– هاتف يصرخ بي منفعلا
من بلادي : أيها الإبن تقحم
هاتف يصرخ بي من أرضها
مستغيثا : أيها النائي تقدم
هاتف زلزلَ منى أضلعى
فيه ذكرى ، فيه إصرار مصمم
لا تحدّث حَسبُ نفسى أنها
جذوةٌ حمراء من نار جهنم

لا تلمني ، أشعلَ الحقد دمي
وجنيني في عروقي يتضخم
لا تلمني إنها أرضي تبكي
أأطيق الصمتَ والأم تألَّم

ولا شك أن القارئ يلمس في هذه الأبيات كل سمات الشعر التقليدى فى المجال القومى ، من صخب الإيقاع والتكرار والاعتماد على النهى والطلب والاستفهام فى عبارات متتالية متقاربة المضمون . ويسبق الأبيات فى القصيدة نفسها أبيات تصادف فيها التقليد الشعرى الحديث الشائع فى أشعارنا القومية حين يقسم الشاعر قسما وراء قسم :

«قسما بالبؤس فى تاريخنا .. قسما بالخبز أغلى أمل .. قسما بالليل فى أيامنا» ..

ويردد الشاعر المأساة كثيرًا بصورتها التقريرية المعهودة دون محاولة منه لأى تفنّن إلاَّ من اللجوء أحيانا إلى «محسنات لفظية» غريبة على الشكل الشعرى الجديد :

– كانت لنا أرض ودار
ومضى الزمان بنا ودار
وانهار وانطمس النهار
فى جو خيمتنا المغمس بالدموع
بتنهدات من فم . صلى وصام عليه حرمان
وجوع .
– أطفالنا عادو وفى أيديهم تُبكى السلال .

ليس الربيع ربيعهم ، ليست لهم تلك الغلال .

بستانهم مهجورة أعشاشه .. دُنْيا .. سعال

يسطو عليها الشوك والدم والوبال .

عادوا وفى أحداقهم حرمان أعوام طوال

أقدامهم فى الطين حافية ، وأعينهم سؤال

عن موعد فى ليل غربتهم ، فإن الليل طال .

أطفالنا المتشردون بلا نعال

الضائعون فكل درب للضلال ..

ومن طبيعة التجربة القومية ذات الإلحاح القوى الدائم على وجدان الشاعر أنها تفرض عليه طائفة من الألفاظ لها دلالاتٌ وإيحاءات ترتبط ارتباطا وثيقا بتلك التجربة . ولشاعرنا فى ديوانه الأول معجمه الشعرى الواضح وألفاظه الأثيرة كالليل ومشتقاته ومرادفاته وأضداده وبخاصة الصباح والفجر والضحى والشمس ، وكالجرح الذى لا تكاد تخلو منه قصيدة من قصائد الديوان القومية

– جرحنا قد صار جرحا سابح فيه الشفقْ

– فتحوا الجرح وقالوا يقفلُ

فى بلادى ، فى بلاد الناس ، فى كل البلاد

يسكتِ الجرح ولا يندملُ

آمن الجرح بمستقبله ، أى شىء ما له مستقبل ؟

– حدثونى واملأوا نفسى لظى

حدثونى علّ جرحى يتكلم

– ونداء جرحٍ معذب فى الأرض لا يرضاه فنى

– والجرح ليس بمؤلم إن لم يكن جرح النساء

– أوليس جرحا خالدا جرح الحزانى اللاجئين

– ويد مضرجة تدق الشمس حتى تفتحا

– وتقبل البؤساء والجرح الأبيَّ وتمسحا

– ضمدت جرحى بالجراحْ

وأخذت دربى للصباح

لا نوم للأحرار حتى يمسح الفجر الجراح

– فى كل جرح من جراحهمُ سراج ضحى جديدْ

فإذا انطلقا فجر سيطلعه لنا جرح شهيد

– يا زميل الجرح – جرحى أخضر

لم يزل غضا ولم يبلغ فطامه

– فى شموس الجراح غمَّسْ جناحا

وجناح عبر الفضاء الطليق

– أفقٌ واحد يلف البرايا

جرح آسيا يبكى له الإفريقى

– لتروى غرسة الفجر التى تنبت فى ليل دماء

من جراح ترتوى منها عناقيد الضياء

زينة الإنسان فى أيامنا جرح يغنى للسناء

يا صديق الشمس يا جرحا كبير الكبرياء

تغمد النور بليل البؤساء

– آمنت بالجرح الذى شد الجراح إلى الجراح

آمنت أن أنصبَّ بين يديك فى نهر الصباح

ولعل القارئ قد لاحظ كيف يقرن الشاعر الجرح بألفاظ معجمه الأخرى التى أشرت إليها كالليل والفجر والصباح والشمس والسنا ، وكيف يسرف حتى يجعل فى السطر الواحد ثلاثة جراح معا . ومع أن استخدام هذه الألفاظ ينبع من طبيعة التجربة ووقعها على نفس الشاعر فإن الانسياق وراءها بلا روية كثيرًا ما ينتهى بها إلى أن تصبح مجرد صيغ جاهزة تغرى الشاعر بالاكتفاء بها دون التفنن فى التعبير عن مشاعره وفى رسم الصورة الشعرية المركبة . وهى بعد هذا – لكثرة دورانها فى شعر الشاعر واستخدامها فى بعض الأحيان لغير حاجة حقيقية – تفقد فى النهاية مدلولها وقدرتها على الإيحاء .

على أن من حسنات الشاعر فى هذه المرحلة الفنية وما تلاها من مراحل أنه لم يعتقد أن التزام الشاعر ينبغى أن يحول بالضرورة بينه وبين التجارب العاطفية التى قد تبدو فى ظاهرها غير متسقة مع جلال القضية التى يلتزم بها . وبرغم أنه يقدم لقصائده العاطفية فى ديوانه الأول باعتذاره يشبه اعتذراه عن النبرة العالية ويقول :

« .. لأنه آمن أخيرًا أن الحب – أى حب – غمامة صيف مغرورة تمطر أوهامه ندى وأظلالا أثناء رحلته الطويلة فى صحراء الحياة الحارة» ، فإنه لحسن الحظ لم يقيد نفسه بهذا الوهم ومضى فى كل دواوينه يعبر عن مأساته ومأساة شعبه ويتغنى بعواطفه الذاتية دون أن يجد فى ذلك حرجا أو أى تناقض حقيقى .

ويلمس القارئ فرقا واضحا فى المستوى الفنى بين قصائد الشعر القومية وأشعاره العاطفية ، فيحس هنا أن الألفاظ تعود لها نضارتها وقدرتها على الإيحاء ، وأن العبارة الشعرية حافلة بالأناقة الأخاذة أحيانا وبالترف المنمق أحيانا وبالشجى الرقيق فى بعض الأحيان . وهو يذكرنا بنزار قبانى فى طبيعة تجربته العاطفية التى تصور المرأة مفتونة بالشاعر متيمة فى هواه معبرة عن عواطفها بأفصح الألفاظ ، وفى لغته الأنيقة الحسية التى ابتكرها فى هذا الطراز من الشعر :

تقول لى : شعرى بها عابث

يفرحها .. يحزنها .. يسحرُ

يقرِّب المرآة من وجهها

فينبع الوردى والأحمر

وترتمى الخصلات طائشة

والعطر فى غاباتها ينثر

وتربك الفستان .. تربكه

يا ويله .. يطول أم يقصر

يفجر الشهوات فى صدرها

فيرتخى في صدرها المرمر

يسطو على صدريةٍ طفلة

وخلفها . . ما خلفها بيدر

كم مرة .. كم فكَّ أزرارها

لا يستحى في جسمها يخطر

فهو مع النهد له قصة

خطيرة . . وموعد أخطر

وفي ظلال الساق مشواره

دنيا لظى يكبر أو يصغر

وفي . . وفي أعصابها لذة

فكل عرق عندها مجمر

تقول لي أشعلت آفاقها

لا شىء في عالمها أخضر

ويقول مرة أخرى على لسان عاشقة غيرَى :

قيل يهوى صبية في المدينةْ

قيل صارت حياته وعيونه

كـل يـوم يسـوق نـحـو حـمـاهـا

خـطـوات تـيـاهـة مـفـتـونـه

وعـلـى الشـاطـئ المخدر تـرسـو

مـن هـواه سـفـيـنـة .. وسـفـيـنـه

وأغـانـيـه فـى هـواهـا نـبـيـذ

فى المقاهى .. يسقى شباب المدينه

وللشاعر فى هذا الجانب من ديوانه الأول نماذج بديعة كقصائد «أغنية إلى عابر» و«حكاية» و«قبلة» ولكنه ينساق وراء إغراء الصور الحسية فى بعض الأحيان حتى تعلو نبرته وتفقد ألفاظه نضارتها ، ويواجه القارئ بصور فيها غلظة الواقع الذى لم تصقله يد فنان ، وفيها كثير من الوجدان المرهق المنفِّر :

اضغط على جسدى الطرىّ فقد نضجت

وادْعَك شفاهى - هكذا إنى احترقت

وعرفت موردى الحبيب .. لقد عرفت

ادعك .. بلى .. بحرارة إنى كبرت

خذنى إليك ،

شعرى تسلٍّ به ولا تحرِمْ يديك

والجأ إلى نهدين شمعيَّيْن قد بكيا عليك

....

أنقِذْ مخدّتى التى بلّلتها .. أنقذ غطائى

أنقذ فساتينى التى طرّزتها بالكبرياء

فصّلتها لك كى تراها .. كى يزيد بها ازدهائى

أنقذ مناديلى التى فضحتْ بكائى

أنقذ مراياى التى تعِبتْ .. ولم تشبع روائى

خذنى إليك .

ومرة أخرى يسير فى أعقاب نزار سير من لا يحس الاهتداء إلى معالم الطريق بعد فيقول :

سَوِّ النهود قصيدة شقراء وانشد معلنا

هى فى انتظارك جذوة حرقت ستور حريرنا

ضاقت بها .. وتذمرت من هجرها حلماتنا

فبكت .. وبلّلت الدماع البيض صدرياتنا

واستنجدت بك فاقترب

واطفئ لظى شهواتنا

وافرك كما شئت النهود بخفة متفننا

وتصوير هذا الوضع المقلوب وإبراز الجوانب الحسية وحدها ، يجعل التجربة العاطفية عند الشاعر الملتزم منفصلة كل الانفصال عن موقفه من قضيته ، غير صالحة للإيحاء بها أو حمل بعض معانيها من قريب أو بعيد . على حين يمكن أن تكون قصائد الحب وجها آخر من وجوه المأساة بما يمكن أن تحمل من شعور بالفقد أو الحرمان أو الثورة أو الشوق أو غير ذلك من مشاعر الحب المعروفة فى التجربة التى لا تخلص للمتعة الحسية وحدها . على أن هناك قصيدتين عاطفيتين يمكن أن تكونا بشيرًا بتحول الشاعر فى ديوانه الثانى إلى الشعر الذى ينسم فيه القارئ ريح المأساة ويجد فيه رنة حزن باكية لا يجدها فى سائر قصائد الديوان ، هما «رسالة حب» و «أغنية عند نافذتها» .

فلأوّل مرة يذكر الشاعر الغربة والحزن والحرمان والتنهد والدموع كغيره من المحبين الذين يسقطون على التجربة العاطفية أشواقهم وطموحهم وذكرياتهم وموقفهم من الحياة والناس .

أما الديون الثانى «أوراق الزيتون» فإن الشاعر فيه ما زال – كما فى الديوان الأول – يتأرجح من حيث الشكل بين القديم والجديد ، ولكنه يكون فى أحسن حالاته فى الشكل القديم ذى الطابع العصرى الذى تشيع فيه الألفاظ الهادئة المجنحة ذات الظلال والإيحاءات ، وتوشحه غلالة من الشجن الرقيق . ولعل من أجمل النماذج فى هذا الاتجاه، قصيدته «الموت فى الغابة» وفيها يرتدى الحزن ثوبًا شفافًا لا يبلغ حد اليأس القاتم ، ولا ينتهى بما ينتهى به عادة مثل هذه القصائد من تفاؤل سطحى مفروض ، ولكنها أشبه بقصيدة عاشق صوفى يمتزج فيها العتاب بالغفران واليأس بالأمل :

نامى .. فعين الله نائمة
عنا وأسراب الشحارير
والسنديانة .. والطريق هنا
فتوسَّدى أجفان مقرور
وثلاث عشرة نجمة خمدت
فى درب أوهام المقادير
لا شىء ، قصة طفلة همدت
لا شىء يوحى صمت تفكير
جرح صغير .. مات صاحبه
فطواه ليل كالأساطير
تاريخه أنفاس مروّعة
تسطو عليها كف شرير
كانت .. فلا نقرات قُبَّرة
بقيت ، ولا صيحات ناطور
وغصون زيتون مقدسة
ذبلت عليها قطرة النور
لا شىء يستدعي غناء أسى
فالموت أكبر من مزاميرى

نـــامـــى ، عـــيـــون الله نـــائـــمـــة

عـــنـــا ، وأســـراب الشـــحـــاريـــر

وضـــمـــاد جـــرحك زهـــرة ذبـــلت

فـــى مسرب فـــى السفـــح مـــهـــجـــور

لـــكـــن عين أخـــيك ســـاهـــرة

خـــلـــف الضـــبـــاب ووحشة السور

وفـــؤاده مـــلـــقًـــى عـــلـــى جسد

يـــنـــهـــدُّ كـــالأطـــلال ، مصدور

ويـــداه ممســـكـــتـــان فـــى لَـــهَـــف

بترابـــــه رغـــــم الأعـــــاصير

وفـى الـديـوان قصـائد أخرى ممتـازة مثـل «مرثيـة» و«البكـاء» و«أنـاشيد كوبية» . وفى القصيدة الأخيرة يبلغ الشاعر مدى بعيدًا من التوفيق فى الشكل الجديد الذى يحتفظ بما للشكل التقليدى من إيقاع وقواف إن لم تلتزم فإنها تتكرر على نحو ملحوظ يجعل لبعض السطور صفة المقطوعة ، وينتفع مع ذلك بمرونة الشعر الحر وتحرره من التقسيم المنتظم القافية الواحدة . والحق أن هذا «الحد الأوسط» هو الطابع الغالب على الشاعر فى أغلب قصائده ، وقلما ينتهى إلى ما بلغه الشعر الحر عند الكثيرين من استخدام خاص للغة أو الرمز أو بناء خاص للصورة الشعرية أو اعتماد على الأسطورة أو ميل إلى النثرية المقصودة أو جنح إلى التفلسف أو التجريد أو الغموض .

وإذا كان الشاعر فى هذا الديوان قد خلص من بعض سمات معجمه الشعرى الأوَّل ، فإنه ما زال هنا مختلف المستوى ما بين قصيدة وأخرى ، وأحيانًا فى داخل القصيدة الواحدة ، فقد يفجؤنا بهذا المطلع الجميل :

لو يذكر الزيتون غارسه لصار الزيت دمعًا

يا حكمة الأجداد ، لو من لحمنا نعطيك درعًا !

وسرعان ما نصادف فى القصيدة نفسها مفاجأة أخرى غير سارة من الناحية الفنية فى قوله :

إنا نحب الورد لكنًا نحب القمح أكثر .

ونحب عطر الورد لكن السنابل منه أطهر .

بل إن المستوى الفنى قد يختلف داخل البيت الواحد ، إذ يوفق الشاعر إلى تعبير رائع لا يحسن أن يحتفظ بروعته حتى نهاية البيت لتحكم الوزن والقافية كما فى قوله:

فعلى ضفيرة كل غصن نائم

لى طائر .. كسر السكون صياحًا .

فما أجمل الصورة فى صدر البيت وما أعذبها ، وما أقبحها فى نهايته وأعجزها عن التعبير عما أراده الشاعر ! .

وتقل قصائد الحب فى هذا الديوان ولكنها تزداد امتزاجا بروح المأساة كما فى قصيدتيه «الموعد الأول» و«أغنية» :

وحين أعود للبيت

وحيدا فارغا إلا من الوحده .

يداى بغير أمتعة ، وقلبى دونما ورده .

فقد وزعت وروداتى على البؤساء منذ الصبح

... ورداتى .

وصارعت الذئاب وعدت للبيت

بلا رنات ضحكة حلوة البيت

بغير حفيف قبلتها .. بغير رفيف لمستها

بغير سؤالها عنى ، وعن أخبار مأساتى

وحيدا أصنع القهوة .. وحيدا أشرب القهوة .

فأخسر من حياتى .. من كفاحى ، أخسر

النشوة .

وحين تطول معايشة الشاعر للحزن فى كل وجوه الحياة يصبح الغضب نتيجة طبيعية لإحساسه بأن لا جدوى من الحزن العقيم ، ولا يعود الغضب كما كان فى الديوان الأول مجرد استجابة تلقائية لطبيعة الموضوع القومى ، فلا يحس القارئ أن الشاعر يتجاوز ما ينبغى للفن من عمق أو اتزان :

عبثا تطوّع يا كنار الليل جامحة الأمانى

الريح فى شفتيك تهدم ما بنيت من الأغانى

فعلام لا تغضب ؟

مادام صوتك يا كنار الليل لا يُطربْ

إنا حملنا الحزن أعواما وما طلع الصباح

والحزن نار تخمد الأيام شهوتها

وتوقظها الرياح .

والريح عندك كيف تُلجمها؟ ومالك من سلاح

إلا لقاء الريح والنيران فى وطن مباح .

أما مجموعته الثالثة «عاشق من فلسطين» ففيها تنضج الثمار الواعدة التى لاحت فى الديوانين الأولين . يتبلور الشكل فيتخذ فى الأغلب صورة الشعر الجديد الذى لا يتخذ من إيقاع الشعر القديم وقوافيه مجرد (توفيق) بين التقليد والتجديد، بل تلتحم سمات القديم فيه بنسيج الصورة الشعرية حتى تصبح طرازا خاصا من

الشعر عرف به رائد من رواد الشعر الحديث .. بدر شاكر السياب ، وتنضج التجربة العاطفية فتلتحم بالموضوع القومى حتى لا تكاد تفرق بين الحقيقة والرمز فتصبح قصيدة الحب قيثارة متعددة الأوتار تتألف نغماتها فتجمع بين المعشوقة والوطن وفراق المحبين والغربة وحرمان المحبين ومرارة القهر . وبعد أن كانت أغانى الشاعر القومية لا تكاد ترتبط بتجربة معينة وتتحدث عن المأساة فى صورتها المطلقة ، أصبحت الآن تعبيرًا عن محنة شخصية يخوضها الشاعر ويصهر من خلالها فتمتزج بأرواح الغائبين والمشردين وأحزان الأيامى واليتامى وأشواق المحبين. بذور غرسها فى بعض قصائده الأولى كقصيدته عن كوبا وقد نمت الآن وآتت ثمارها فى رائعته الطويلة «عاشق من فلسطين» :

عيونك شوكة فى القلب ، توجعنى وأعبدها

وأحميها من الريح ، وأغمدها وراء الليل

والأوجاع .. أغمدها .

فيشعل جرحها ضوء المصابيح ، ويجعل

حاضرى غدها

أعزّ على من روحى

وأنسى بعد حين .. فى لقاء العين بالعين

بأنا مرة كنّا .. وراء الباب .. إثنين

كلامك كان أغنية .. وكنت أحاول الإنشاد

ولكن الشقاء أحاط بالشفة الربيعيه

كلامك كالسنونو طار من بيتى

فهاجر باب منزلنا .. وعتبتنا الخريفيه

وراءك حيث شاء الشوق .. وانكسرت مرايانا

فصار الحزن ألفين .

ولملمنا شظايا الصوت .. لم نتقن سوى

مرثية الوطن .

سنزرعها معا فى صدر قيثار .. وفوق

سطوح نكبتنا سنعزفها

لأقمارٍ مشوهةٍ وأحجارٍ

ولكنى نسيت .. نسيت يا مجهولة الصوت :

رحيلك أصدأ القيثار .. أم صمتى ؟

وفى المجموعة قصائد بديعة تصور امتزاج الحب بالمأساة كقصائد «الأسير والمناديل ولوحة الأفق» . وفى تلك اللوحة الصغيرة يرسم الشاعر بألوان حزينة وخطوط سريعة معبرة مأساة حبه وشخصه ووطنه .

رأيت جبينك الصيفيَّ .. مرفوعا على الشفق

وشعرُك ماعزٌ يرعى حشيش الغيم فى الأفقِ

تود العين لو طارت إليك كما يطير النوم من سجنى

يود القلب لو يحبو إليك على حصى الحزن

يود الثغر لو يمتص عن شفتيك ملح البحر

والزمنِ

يود .. يود .. لكنى وراء حديد شباكى

أودع وجهك الباكى .. غريقا فوق دمٍ الشمس

مهدودا على الأفق

فأحمل فوق جرح القلب جرحين .. ولكنى

أحاول أن أضمدها .. أوسِّدها ذراع تمرد الحزن .

أما قصيدته الجميلة الطويلة «قصائد عن حب قديم» فلا تخفى فيها نغمات السياب فى محنة مرضه بما فيها من استسلام صوفى ، وانسياب ينبع من بحر الهزج، ذلك البحر الأثير عند السياب ، ومن امتداد للعبارة الشعرية حتى ليصعب الوقوف عند بعض أجزائها قبل الوصول إلى نهايتها ، ومن تكرار خاص لبعض الألفاظ والقوافى واستخدام لمعجم رومانسى يصلح لتلك الأنغام :

تشهيت الطفولة فيك . مذ طارت عصافير

الربيع تجدَّد الشجرُ

وصوتك كان ياما كان يأتينى .. من الآبار

أحيانا ،

وأحيانا ينقّطه لي المطر ..

نقيًا هكذا كالنار كالأشجار كالأشعار ينهمر

تعالى .. كان فى عينيك شيء أشتهيه وكنت أنتظر

وشدينى إلى زنديك شدينى أسيرًا منك

يغتفر

تشهيت الطفولة فيك مذ طارت عصافير الربيع

تجدد الشجر !

وفى ديوانه الرابع «آخر الليل» يرتد الشاعر فى كثير من قصائده إلى نظام المقطوعة الرومانسية ، ولكنه مع ذلك يواصل رحلته الفنية فى الشكل الجديد ويحاول أن يستغل مرونته فى التعبير عن العواطف الطبيعية للإنسان العادى

«البسيط» . تجربة كان قد بدأها فى بعض قصائده الأولى كـ «رسالة من المنفى» يزيدها خصبا بما يبث فيها من معانى إنسانية تعكس صورة السلام فى نفس الجندى الذى لا يفهم الأشياء إلا كما يحسها ، كما يستخدم فيها عنصر الحوار والحركة النفسية مثلما فعل فى قصائد قليلة له من قبل :

دخَّن ثم قال لى .. كأنه يهرب من مستنقع

الدماء :

حلمت بالزنابق البيضاء .. بغصن زيتونٍ ..

بطائر يعانق الصباح

فوق غصن ليمون ..

– وما رأيتْ ؟

– رأيتُ ما صنعتْ .. زنابقا حمراء

فجرتها فى الرمل .. فى الصدورِ .. فى

البطون .

– وكم قتلتِ ؟

– يصعب أن أعدَّهم .. لكننى نلت وساما

واحدا ..

سألته معذبا نفسى . إذن صف لى قتيلا

واحدا ..

أصلحَ من جلسته ، وداعب الجريدة المطويّه .

وقال لى كأنه يسمعنى أغنيّه :

كخيمةٍ هوى على الحصى .. وعانق الكواكب

المحطمه

كان على جبينه الواسع تاج من دم .. وصدره

بدون أوسمه

لأنه لم يحسن القتال

يبدو أنه مزارع أو عامل أو بائع جوّالْ

كخيمةٍ هوى على الحصى ومات ..

كانت ذراعاه ممدودتين مثل جدولين يابسين

وعندما فتشتُ في جيوبه عن اسمه ، وجدت

صورتين

واحدة لزوجته .. واحدة لطفلته ..

سألته : حزنت ؟

أجابني مقاطعا : يا صاحبي محمود

الحزن طير أبيض لا يقرب الميدان .. والجنود

يرتكبون الإثم حين يحزنونِ ..

كنت هناك آلة تنفث نارا وردىً

وتجعل الفضاء طيرًا أسودا

ومرة أخرى يزداد التحام الحب بالمأساة حتى يصبحا توأمين يصعب التمميز بينهما :

الأرض أم أنت عندى

أم أنتما توأمان !

من مدّ للشمس زندى

الأرض أم مقلتـان ؟

سيـان سيـان عندى

إذا خسرت الصديقةْ

فقدت طعم السنابل

وإن فقدت الحديقةْ

ضيَّعتُ عطر الجدائل

وضـا ع حلم الحقيقه .

ويكرر الشاعر هذا المعنى فى ديوانـه «حبيبتى تنهض من نومهـا» .

أنـا آت إلى ظل عينيك آت ..

من خيام الزمان البعيد ومن لمعان السلاسل

أنت كل النساء اللواتى مـات أزواجهن

وكل الثواكل

أنت .. أنت العيون التى فر منهـا الصبـاح

حين صـارت أغـانى البلابلْ "

ورقـا يـابسـا فى مـهب الريـاحْ

أمـا فـى ديـوانـه الأخير «الـعصـافير تموت فـى الجلـيـل» فـتـكـتـمـل للشـاعـر «صيغته الفنية» إن صح هذا التعبير ، ويصبح لشعره مذاقه الخـاص ، ويبتعد شيئًا مـا عن الموضوع البـاهر إلى ضبـابية جميلـة ، وإلى استخدام طيب للرمز والأسطورة تعبيرًا عن وجدان شـاعر ترسبت فيه أحزان التجارب الطويلة حتى انتهى إلى مـا يشبه حكمة الكهولة واعترافهـا بـالواقع المرير .

إننى أرتشف القبلة من حد السكاكين

تعالى ننتمى للمجزرة .

وتنعكس فى قصائد الشاعر الأخيرة خبرة الممارسة الطويلة فيصبح للقصيدة بناؤها الفنى المرسوم ومقاطعها التى يسلم بعضها إلى بعض ، وتقترب نغمة الشاعر كثيرًا من أنغام الشعر الحر فى أكثر صوره تطورًا وتألقًا ، وإن أحس القارئ بشىء قليل من القلق أمام بعض التفكك فى العبارة أو الغموض فى الرمز. ومهما يكن شعورنا نحو ما يمكن أن يكون تأثرًا بأسلوب البياتى فى بعض هذه الصور الشعرية الغائمة فإننا حين نستعرض تاريخ الشاعر فى مرحلته الفنية منذ نشر قصائده الأولى نحس أننا أمام شاعر خصب يفتح وجدانه للحياة برغم كل الظروف القاسية التى كتب فى ظلها كل هذا الشعر . نحن أمام شاعر لا يقنع بما ينتهى إليه ، دائب البحث عن آفاق نفسية وفنية جديدة ، نلمس فى شعره خطا واضحا للتطور جديرا – إذا سار فيه وأكده بتجارب إنسانية جديدة – أن يبلغ مدى طيبا من الامتياز والتألق . إن التجربة القومية فى صورتها المباشرة لا يمكن أن تظل مصدر إلهام لموهبة أى شاعر أمدا طويلا دون أن تفقد الموهبة حيويتها وتقع فى التكرار والرتابة ، ولابد لمن يريد أن يمضى فى حمل هذه الرسالة القومية فى أعمال فنية ناجحة أن يبحث عن وسائل جديدة للتعبير فى القصة والمسرحية والشعر ، والالتفات إلى ما فى الحياة الإنسانية جميعها من مآسى يرتبط بعضها ببعض ، ويتشابه إحساس الناس بها فى كل مكان. والموهبة الكبيرة تستطيع أن تصور المأساة القومية فى أى شىء صغير تقع عليه عين الفنان وإن بدا فى الظاهر بعيدا عن تلك المأساة . ولا شك أن من بعض جوانب القصور فى شعرنا القديم أنه كان دائما يحتفل بالتجربة فى صورتها العامة المباشرة ، ولا يلتفت إلى جزئياتها المتناثرة فى الحياة ، وليس المعول فى خدمة القضية القومية من الناحية الفنية على مواكبتها الدائمة فى كل مناسبة ، بل على الآفاق التى يبلغها الشاعر فى تعبيره الفنى . ولا شك أن محمود درويش قد حاول أن يفعل شيئًا من ذلك، ولكن ليس بالقدر الذى يتيح لموهبته كل ما تستطيع من إبداع .

مجلة (المجلة) مارس ١٩٧١

٢- سميح القاسم

يحس من يقرأ دواوين سميح القاسم بأنه أمام شاعر صريح القول لا يداور في التعبير عن انتمائه وعن آرائه في الدين والسياسة ، رحب الأفق يحاول دائما أن يفلت من إسار دائرة التجربة الواحدة المكررة إلى موضوعات مختلفة ، وإن ارتبطت ارتباطا وثيقا في طبيعتها العامة بشعر المقاومة .

فهو في قصائد «طلب انتساب للحزب – عزيزي إيفان ألكسيفتش – أكتوبر – برلين تستعيد شعرها» وغيرها من القصائد يؤكد عقيدته السياسية بما لا يحتمل اللبس ، فيقول مثلا مخاطبا برلين :

ربى الشيوعيون شعرك ، طيبوه ودللوه

ربّوه بالفرح المقدس والمرارة والصمود

لا كي يجزّ غدائرهْ

متحضرون برابره ..

برلين .. لا لن ينسجوا من شعرك المبعوث

أغطية الجنود

عين الشيوعيين ساهرة وأمسك لن يعود

وهو كثر التأكيد لارتباطه بالعروبة بمعناها الأوسع غير المتصل اتصالا مباشرًا بقضية فلسطين ·

– هذه يا أيها الاخوان ليلى العدنيه

شاءها الله فكانت كبلادى عربيه

سقطت ليلى الحبيبة .. سقطت باسم العروبة !

سقطت ليلى ، ولكن .. قسما لن تدفنوها

قسما لن يطمس الرمل بلادى العربية !

من دم القتلى سنسقيها ونحييها ..

ونعطيها حياة أبديه .. !

– كفى .. لن نقبل العذرا

إذا لم تمطر الأحزان

إلى أن تخصب الكثبان

ويؤتى التمر موفورا ..

نخيلُ الوحدة الكبرى

والشاعر لذلك كثير الإشارة إلى وقائع ومشاهد وحكايات من أرجاء الوطن العربى ، كثير التغنى بما فى نفس الإنسان العربى «البسيط» من حب للخير وارتباط بالعمل ونزوع إلى التقدم . وهو يحاول أن يصور هذه الروح «الشعبية» باستخدام الموال العامى أحيانا – يضمنه بعض مقاطع من قصيدته وأحيانا ببناء القصيدة نفسها على ما يقرب من روح الموال أو الأغنية الشعبية . إنه يغنى لقطار الصعيد كما يغنى لأبناء الصعيد فى مواويلهم المعروفة ، ويغنى للفلاح الفلسطينى كما اعتاد أن يغنى فى ظل بيارته السليبة ، لعمال عدن وبدو نجد وبنت عمه الدمشقية :

– على نبضات قلبى .. آه

وقلبى كان يا أسوان واحدة من الورشاتْ

دواليبا وصيحات وجرَّافات

وقلبى كان دفقة ترعة أخرى على الغيطان

ويا قطر الصعيد سمعت فى حيفا

زغاريد البنات ونخوة الجدعان

وفى حيفا رأيت جبينك المشجوج يا زهران ..

- يا أسطى سيد .. ابن وشيِّدْ

شيد لى السيد العالى .. شيد لكْ

أطفئ ظمأ الغيط الغالى

وامنحنا وامنح أهلك

كوبا من ماء ..

ولعل من أجمل النماذج للقصائد التى يبنيها على غرار الشعر الشعبى بما فيه من تكرار لبعض المقاطع وانتقال حر بين جزئيات لا يربطها إلا الشعور بالغربة والتطلع ، وما يشيع فيها من إيقاع حزين منساب ، قصيدته «أصوات من مدن بعيدة»:

يا رائحين إلى حلَبْ

معكم حبيبى راحْ

ليعيد خاتمة الغضب

فى جثة السفاح

يا رائحين إلى عدنْ

معكم حبيبى راح

ليعيد لى وجه الوطن

ونهاية الأشباح

يا رائحين وخلفكم

عينا فتىً سهوانْ

مازال يرصد طيفكم

قمرا على أسوان ..

قلبى تفتت والتقى

فى روضكم .. ورده

عودوا بها والملتقى

فى ساحة العوده .

والشاعر لا يقل صراحة فى التعبير عن بعض آرائه فى العقيدة الدينية ، ولعلها آراء تنبع فى حقيقتها من تمرد الإنسان حين يشعر تحت وطأة مأساته أن السماء قد تخلت عنه ، فهو فى قصيدته الطويلة ذات الطابع الدرامى «إرم» يكفر بكل القيم حين يرى كيف امتهنها الناس وكيف نبذوا تعاليم الأنبياء جميعا فى سبيل مآربهم وأهوائهم، ولا يبقى له من الإيمان إلا إيمانه بالإنسان التقدمى الذى يصنع لنفسه بنفسه ما يتطلع إليه من حياة كريمة ، يقول مخاطبا ذلك الإنسان :

ما جئت بالتنزيل «لم يفاجأك جبرائيل»

فى رهط الملائك بالنبوة

لم تلق وجه الله ، لم تسمع من النيران دعوه

لم تُحي أمواتا ولم تنهض كسيحا

لم تزل برصا ولم تخلق نبيذا من مياه

لم تجئ بالمعجزات الخارقات

لكنّ وجهك يا رسول العصر أشرق فى ظلام

العصر

أحلاما وإيمانا وقوه

وهدير صوتك هز أعماق الخليقة

فاستفاقت جذوة سجنت بأعماق الحياة

فإذا الظلام يسيح فى ذعر ، ونور الفجر

يولد فى العيون المطفآت

فاسمعْ أغانى الثائرين

واشهد نهايات السجون

واهنأ فإنا باسمك الجبَّار نجتاز المجرَّة

واهنأ فإن الشمس تشرق كل يوم ألف مرة

ولعل مما يؤكد ارتباط هذه الآراء بالصراع النفسى الذى تثيره فى نفس الشاعر بشاعة الأزمة التى يعيشها قوله :

كل الأخبار تقول :

أنا ما خاصمت الله

فلماذا أدّبنى بالوجعِ ؟

حسنا .. فاسمعنى أنفخ فى الصورِ

يالعنة أيوب ارتفعى

يا لعنة أيوبٍ ثورى

واسمعْنى أصرخ : يا أيوبْ

لا تخضع للوجع .. لا تَجُعِ

وقوله من قصيدة أخرى .

يا أبى المهزوم .. يا أمى الذليلة

إننى أقذف للشيطان ما أورثتمانى ،

من تعاليم القبيله

إننى أرفضها .. تلك الطقوس الهمجيه

فى وجوه الأولياء الصالحين

إننى أجتثها من جذورها .. تلك المراسيم

الغبيه

إننى أبصق أحقادى وعارى

إننى أركل قاذورات ذلى وانكسارى

للتكايا والدراويش ، وأقزام الكراسى النابحين

فمثل هذه العبارات المندفعة الصاخبة ربما كانت - برغم ما فيها من شطط - دخان نار يؤججها فى صدر الشاعر إحساسه «بأحقاده وعاره» وإيمانه بأن لاسبيل إلى الخلاص إلا بالثورة والتمرد .

هذه هى الصورة العامة لمعتقدات الشاعر دون إلحاح كبير على تفصيلها ، فماذا عن فنه ؟

يطالعنا ديوان الشاعر الأول «أغانى الدروب» بمجموعة من القصائد بين قديم وحديث فيها سمات البواكير الأولى ولكنها مع ذلك تحمل فى مجموعها بشير الموهبة الشعرية الناضجة التى نلتقى بها فى دواوينه التالية . وأهم ما يلفت النظر فى هذه القصائد غلبة النزعة الواقعية التى سادت الشعر فى الخمسينات ،

وتمثلت فى الإلحاح على تصوير مشاهد الحياة اليومية وجوانب من حياة الأسرة الفقيرة أو الطبقة المغلوبة ، وأنماط من الحوار اليومى البسيط وتصريح بأسماء المتحدثين ، ولجوء إلى أسلوب نثرى يفترض فيه أنه قادر على نقل ما فى تلك الأجواء من «بساطة» ولكن موهبة الشاعر كثيرًا ما تتمرد على هذا الاتجاه المفروض فتتألق فجأة داخل تلك النثرية فى بضعة أبيات يعود الشاعر بعدها إلى الواقعية المسرفة :

«النار فاكهة الشتا»

ويروح يفرك بارتياح راحتين غليظتين

ويحرك النار الكسولة جوف موقدها القديم

ويعيد فوق المرَّتين .. ذكر السماء

والله والرسل الكرام وأولياء صالحين

ويهزّ من حين لحين .. فى النار جذع السنديان

وجذع زيتون عتيقْ

ويُضيف بُنًّا للأباريق النحاسْ

وَيهيل حبًّ «الهيلْ» فى حذر كريم

«الله ما أشهى النعاس

حول المواقد فى الشتاء! »

لكنْ .. ويقلق صمت عينيه الدخان

فيروح يشتمُ .. ثم يقهره السعال

وتقهقه النار الخبيثة .. طفلةً جذلى لعوبة

وتئز ضاحكة شرارات طروبة

ويطقطق المزراب .. ثم تصيح زوجته الحبيبة :

قم يا أبا محمود .. قد عاد الدواب .

ويقوم نحو الحوش .. لكن

قولى أعوذ .. تكلمى ما لونُ .. ما لون المطر ؟

فما أكثر ما حفل شعر الواقعية الأولى بمجالس الشتاء والمسهدين الذين يشتهون النوم وبالسعال والشجار وكل ما يتصور الشاعر أن يقدِّم الحياة فى صورتها المليئة بالتناقض والبشاعة . ثم يعود الشاعر فيقول فى القصيدة نفسها مضيفا إلى نثرية الواقعية سوءة التعبير الخطابى المباشر :

أبناءْ عمى جندلوا فى ساحة وسط البلدْ

وشقيقتى وبنات خالى .. آه يا موتى

من الأحياء فى مدن الخيام !

ليثرثر المذياع «فى خير» ويختلق «السلام»

من قريتى يا صانعى الأحزان لم يسلم أحد

جيراننا عمال تنظيف الشوارع والملاهى

فى الشام فى بيروت فى عمان يعتاشونَ

لطفك يا إلهى !

وأنا هنا ...

وتصيح عند الباب زوجته الحبيبة :

قم يا أبا محمود قد عاد الجُباة من الضريبة

ويصيح بعض الطارئين : افتح لنا هذى الزريبة

أعطوا لقيصر ما لقيصر

وفى هذه السطور نلمس ملامح من الشعر الحر فى نشأته الأولى ، من تكرار متتابع لأسماء المدن ومن جمل اعتراضية تقطع سياق الحديث «آه يا موتى .. لطفك يا إلهى . قد عاد الجباة من الضريبة » يريد الشاعر «قد عاد جباة الضريبة».

ومرة أخرى ينسج الشاعر على منوال الواقعية فى أوائل الخمسينات فى قصيدته «السلام» ، فيعتمد على التكرار الخطابى لبعض الألفاظ ، ويستخدم معجما شعريا شاع فى القصائد التى تتحدث عن ذلك الموضوع كالحمام والسنابل والبيادر وأغانى الحاصدين وحداء الرعاة ، وكل ما يعين على رسم تلك الصورة الرومانسية فى حقيقتها برغم ما تتخذه من شكل واقعى :

ليغنِّ غيرى للسلام ..

ليُغنِّ غيرى للصداقة ، للأخوة ، للوئام

ليغنِّ غيرى للغرابْ

جذلانَ ينعق بين أبياتى الخراب

للبوم فى أنقاض أبراج الحمام

ليغنّ غيرى للسلام ..

وسنابلى فى الحقل تجهش بالحنينْ

للنورج المعبود يمنحها الخلود من الفناء

لصدى أغانى الحاصدين

لحداء راع فى السفوح

يحكى إلى عنزاته .. عن حبه الخفر الطموح

وعيونِها السوداء والقد المليح

وفجأة تتمرد شاعرية الشاعر على هذا المزيج من الرومانسية المستهلكة

والإطار الواقعى المألوف ، فتتألق فى سطرين بديعين يخرج الشاعر بهما من دائرة التجربة المحدودة إلى آفاق واسعة من الشوق الإنسانى والحنين الروحى الذى ينتظم أكثر من تجربة.

«وروّى البراويز المغبرة الحطيمة

تبكى على أطرافها نُتَفٌ من الصور القديمة»

ويهبط مستوى الصورة قليلا حين يعود الشاعر فيحدد طبيعة التجربة ويربطها بالأطفال الذين تهدمت مدرستهم وما زال يتردد بين أنقاضها آخر درس لهم عن السلام:

وحقائب الأطفال .. أشلاء يتيمة

لبثت لدى أنقاض مدرسة مهدَّمة حزينه

مازال فى أنحائها .. ما زال يهزأ بالسكينة

رَجّعٌ من الدرس الأخير ..

عن المحبة والسلام

ويمضى الشاعر فى العودة إلى الواقع النثرى مرة أخرى فيقول :

وهنا .. همت بيّارة من خلفهم .. خيرًا كثير

أجدادهم غرسوا لهم .. ولغيرهم – يا حسرتى –

الخير الكثير.

ولهم من الميراث أحزان السنين

فليشبع المتضورون

وليشبع الأيتام من فضلات مأدبة اللئام

ولا شك أن أكبر عقبة تقوم فى طريق هؤلاء الشعراء نحو بلوغ أقصى

ما تستطيع مواهبهم من إبداع أنهم – مهما يجد بعضهم فى الخروج إلى تجارب أوسع – يضطرون إلى تصوير مأساتهم فى صورة مجردة مطلقة غير مرتبطة – إلا فى القليل – بوقائع مختلفة تلون كل واقعة قصيدتها بلونها الخاص . وهنا يبدو أن أسلم وسيلة لاجتياز هذه العقبة أن يحاول الشاعر تجنب الحديث المباشر المرتبط ارتباطا بينا بالقضية ، ويضفى على قصيدته أكبر قدر ممكن من الشفافية والقدرة على الإيحاء المبهم العام ، كما رأينا فى السطرين السابقين . فبهذا الأسلوب يستطيع الشاعر من ناحية أن يكسب تجربته صفة الإنسانية الواسعة ويستطيع من ناحية أخرى أن يستخدم معجما ثريا من الألفاظ والصور الشفافة والقادرة على الإيحاء والرمز.

وفى الديوان الأول قصيدتان بديعتان من هذا اللون هما «صوت الجنة الضائعة.. وأنتيجونا» . ففى الجنة الضائعة يشيع جو من الغموض والإبهام فلا تدرى – لولا عنوان القصيدة – عن أى صوت يتحدث الشاعر . لعله صوت الذكريات القديمة لعله صوت الأحبّاء الراحلين ، ولعله صوت تلك الجنة الضائعة، أو صوت كل عزيز يفقده الإنسان ويظل يعيش فى أعماقه وجودًا غائمًا لا يدريه على وجه الدقة ولكنه يقلقه ويضنيه . ولا يكاد الشاعر يربط التجربة بنفسه إلا فى المقطوعة الأخيرة ، وهو مع ذلك ربط يسير لا يفقد التجربة شفافيتها وإنسانيتها العامة الرحبة . وفى القصيدة كما قلنا هذا المعجم الشعرى النضر القادر على الإيحاء : «الصوت المسحور ، القداس الشجى ، الانسياب . الريح الدافئة ، الطفل الحلو الحبيب ، السر الغريب ، السهوب الممرعة ، الليل والنجوم والرياح والطيور والغيوم» :

صوتها كان عجيبا

كان مسحورا قويا وغنيا

كان قدّاسا شجيا ..

نغما أفلته الفردوس فى أعماقنا

لفَنا وانساب فى أعماقنا .

فاستفاقت جذوة من حزننا الخامدِ ..

من أشواقنا ..

وكما أقبل فجأةْ .. صوتها العذب تلاشى

وتلاشى ..

مسلما للريح دفئه

تاركا فينا حنينا وارتعاشا

صوتها طفل أتى أسرتنا حلوا حبيبا

ومضى سرا غريبا

صوتها .. ما كان لحنا وغناءْ

كان شمسا وسهوبا ممرعةْ

كان ليلا ونجومًا

ورياحا وطيورا

وغيومًا

صوتها .. كان فصولا أربعةْ

لم يكن لحنا جميلا وغناء

كان دنيا وسماء

★ ★ ★

واستفقنا ذات فجر

وانتظرنا الطائر المحبوب واللحن الرخيما

وترقبنا طويلا دون جدوى

طائر الفردوس قد مدَّ إلى الغيب جناحا

والنشيد الساحر المسحور .. راحا ..

صار لوعةْ

صار ذكرى .. صار نجوى

وصداه حسرة حرى .. ودمعة

نحن من بعدك شوق ليس يهدا

وعيونٌ سهدُ ترنو وتندى

ونداء حرَّق الأفق ابتهالاتٍ ووجدا

عُدْ لنا يا طيرنا المحبوب فالآفاق غضبى ..

مدلهمّة

عُدْ لنا سكرا وسلوانا ورحمة

عُدْ لنا وجها وصوتا

لا تقل : آتى غدا

إنّا غدًا .. أشباح موتَى

ولا يرجع جمال القصيدة - بالطبع - إلى مجرد استخدام الشاعر لتلك الألفاظ التى ربما كان قد استهلكها الاستخدام الرومانسى من قبل ، كالليل والنجوم والرياح والطيور والغيوم ، بل إلى الصورة الشعرية التى يؤلفها الشاعر من هذه الألفاظ . فالشاعر حريص على أن يظل هذا الصوت محوطا بالغموض ذا وجود ضبابى غير محدود . لذلك لا ينبغى أن يكون لحنا وغناء وإنما هو مزيج من كائنات رحبة متعددة من طبعها الامتداد والحركة والقدرة على إثارة نوازع

الشوق والحنين فى النفس الإنسانية « كان شمسا وسهوبا ممرعة – كان ليلا وطيورا وغيوما .. صوتها كان فصولا أربعة ..» .

ويتضح هذا الأسلوب لو قارناه بأسلوب يستخدم الشاعر فيه نفس الرمز ، لكن تنقصه تلك الشفافية الموحية التى تخلق من المألوف شيئًا جديدًا أصيلا . ففى «القصيدة الناقصة» يروى الشاعر قصة سرب من الطير عاش سعيدا فى جنته الوارفة وكيف كان هذا السرب يوقظ النهار «ويرفع الصلاة .. فى هيكل الخضرة والمياه والثمر فيسجد الشجر وينصت الحجر . وكان فى مسيرة الضحى يرود كل تلة . يؤم كل نهر . ينبه الحياة فى الثرى ويُنهض القرى على مطر خير ..» ثم تفاجئه ذات يوم شرذمة من الصلال هدت أعشاشه الآمنة وهشمت حديقته الوارفة:

وكان ذات يوم

أشأم ما يمكن أن يكون ذات يوم

شرذمة من الصّلال

تسربت تحت خباء ليلْ

إلى عشاش دوحها فى ملتقى الدروب

أبوابها مشرعة .. لكل طارق غريب

وسورها أزاهر وظل ..

وفى جنان طالما مرّ بها إله

تفجرت على السلام زوبعة

هدت عشاش سربنا الوديع

وهشمت حديقة .. ما جددت سدوم

ولا أعادت عار روما الأسود القديم

ولم تدنس روعة الحياة

وسربنا الوديع ؟

ويلاه .. إن أحرفى تتركنى

ويلاه .. إن قدرتى تخوننى

وفكرتى من رعبها تضيع !

فالرمز هنا لا يعدو أن يكون استخدام سرب الطيور بديلا للشعب الآمن فى وطنه، والصلال بديلا للغاصبين الذين دمروا هذا الوطن وأخرجوا منه أهله الآمنين . وما بين البديلين مجرد تصوير شعرى مألوف للجنة التى كان ينعم فيها ذلك السرب الآمن ولعدوان الصلال وتحطيمها هذه الجنة .

أما القصيدة الجميلة الثانية فى الديوان الأول فيعتمد الشاعر فيها على الأسطورة الإغريقية عن أنتيجونا وقد قادت أباها إلى المنفى تكفيرا عن خطيئته التى أنفذ فيها مشيئة القدر دون أن يدرى . والقصة تطالعنا بوجه جديد لموهبة الشاعر نراه أتم ما يكون إشراقا فى قصائد كثيرة من دواوينه التالية ، حين تتجلى فى تلك الأطر الصغيرة واللوحات ذات الخطوط الدالة السريعة والطابع الدرامى المؤثر على بساطته . وأوديب هنا يمكن أن يكون رمزا للشعب ، ويمكن أن يكون رمزا لإنسان العصر الحديث ولكنه مهما تتعدد رموزه لا يمكن أن يبعد فى ذهن القارئ عن مأساة الشاعر ومأساة شعبه ، ولا نكاد نلتقى فى القصيدة بصورة مركبة أو عبارة مجازية أو محاولة للتفنن اللفظى ، وإنما هى ضربات مختصرة جريئة من فنان يغلف أسلوبه الواعى بتلقائية بديعة :

خطوة .. ثنتان .. ثلاث

أقدِم .. أقدم .. يا قربان الآلهة العمياء

يا كبشَ فداءٍ فى مذبح شهوات العصر المظلم !

خطوهْ .. ثنتان .. تلاث

زَنْدى فى زندكَ .. نجتاز الدّرب الملتاث

يا أبتاه : ما زالت فى وجهك عينان

فى أرضك مازالت قدمان

فاضربْ عبر الليل بأشأم كارثةٍ

فى تاريخ الإنسانْ

عبر الليل لتخلق فجر حياةْ !

يا أبتاه .. إن تسمل عينيك زبانيةُ الأحزان

فأنا ملء يديك ..

مِسرَجةٌ تشرب من زيت الإيمان !

وغدًا يا أبتاه أعيد إليك

قسما يا أبتاه .. أعيد إليكْ

ما سلبتك خطايا القرصان

قسما يا أبتاه ..

باسم الله وباسم الإنسان

خطوة .. ثنتان .. ثلاث

أقدِمْ .. أقدم !

وفى الديوان بضع قصائد من الشكل التقليدى تشيع فيها رصانة عصرية إن صح التعبير ، ويبدو فيها تمكن الشاعر من أساليب الشعر القديم وألفاظه وصوره ، وتتراوح بين التقليد الخالص والومضات الشعرية التى تلوح هنا وهناك :

– ومنزلنا بعد طول انتظار تحرك منواله الباردُ

وضمّ غيومَ البحار وغيم المصانع منهجُنا الواحد

– يا قرى أطلالها شاخصة تتقرى غائبا أبكى الغيابا

يا قرى يُؤسِى ثرى أحداثها أن فى النسل

جراحا تتغابى

يا قرانا .. نحن لم نسّل ولم نغدر الأرض

التى صارت يبابا

خصبها يهدر فى أعراقنا أملا حرا ووحيا وطلابا

وقصائد الحب قليلة فى الديون وهى أندر فى دواوينه التالية ، إنها ثلاث قصائد على التحديد ، اثنتان من الشكل التقليدى والثالثة من الشعر الحر . الأولى «درب الحلوة» تذكرنا بأسلوب الأخطل الصغير وصوره الحسية الأنيقة وتشبيهاته المتتاليةالمستمدة من مظاهر الطبيعة . ولو حللناها لوجدناها فى حقيقتها غير بعيدة عن التشبيهات التلقيدية المألوفة . فالعينان نجمتان والخدان وردتان والشفتان زهرتان .. والورد يحن إلى تقبيل اليدين والنحل يهم أن يرتشف الشفتين والطير يسكن من الذهول لوقع الخطوتين . والثانية «يوم الأحد» تطالعنا منها روح نزار من أول بيت فيها :

المواعيد سهت عن موعدى .. فتشردت بتيه الأَبَدِ

أما الثالثة فتروى القصة المعهودة حين يفقد اللقاء معناه والرسائل حرارتها ، ويجهد المحبان أن يستعيدا عواطفهما القديمة فإذا بها أصبحت عبئا ثقيلا على «كواهلهما المتعبة» .

والحق أن الشاعر لا يحفل كثيرًا بالحديث عن الحب ، لا لأنه عازف عنه بطبيعته، بل لأنه لا يدرى لمن يمنح حبه وقد خلت الحياة من الحب :

لمن أعطيكَ يا حبى .. لمن أعطيك ؟

ويا شعر الهوى قل لى .. لمن أهديك ؟

لمن ؟ والأرض قاسية بلا قلبِ

لمن ؟ والشوك أكداس على دربى

لمن أعطيك يا حبى ؟

وهو فى القصائد القليلة التى يتحدث فيها عن الحب يمزجه بروح المأساة والفقد حتى يصبح للتجربة وجهان متكاملان يتساويان فى المكانة . وهو فى قصيدة «لمن أعطيك» من ديوانه «دمى على كفى» يسترجع بعد المطلع ذكرى حب عزيز بدأ فى مراتع الطفولة ، ويتتبعه من مرحلة إلى مرحلة حى يغرق فى خضم الحياة القاسية . ويظل الشاعر يمهد للفقد النهائى فى أسلوب سهل تمتزج فيه الفكاهة بالمرارة – وهو أسلوب كثيرا ما يستخدمه الشاعر فى قصائده القومية – خاتما كل مقطوعة بهذا البيت الفاجع الذى يخاطب فيه حبه :

فقلى لى يا حزين الوجه .. يا حبى .. لمن

أعطيك ؟

ومن أحلى مقطوعات هذه القصيدة وأحفلها بالبساطة والفن معا قوله :

أتذكر حلوة المكتبْ ؟

أجيءُ مبكّرًا للشغل كى أحظى بصحبتها

لبضع دقائق .. أحظى بصحبتها

أشاركها أغانى الصبح .. أشرب بعض قهوتها

ومن فنجانها .. أحكى لها أسرار سيرتها

كما شاء الهوى .. أنهى أنا تاريخ قصتها

فتضحك حلوة المكتب ..

وتفهم أننى معجب

وتضغط كفّىَ الحرّى براحتها

وفى أعماق عينيها .. أحس بكل رغبتها

لكن أبدع قصيدة مزج فيها بين الحب والحقد قصيدة «تعالى لنرسم معا قوس قزح» من ديوانه «سقوط الأقنعة» . ففيها يلوح له الحب كمنقذ من المأساة وباعث للأمل دون أن تفقد القصيدة لحظة الشعور العميق بالانكسار :

نازلا كنت على سلَّم أحزان الهزيمةْ

نازلا .. يمتصنى موت بطىءْ

صارخا فى وجه أحزانى القديمة :

أحرقينى .. أحرقينى .. لأضىء

لم أكن وحدى ..

راكعا .. أبكى ، أصلى ، أتطهر

جبهتى قطعة شمع فوق زندى

وفمى .. نایٌ مكسّر

كان صدرى ردهة .. كانت ملايين مائة

سُجَّدا فى ردهتى .. كانت عيونا مطفأة

نازلا كنت ، وكان الحزن مرساتى الوحيدة

يوم ناديت من الشط البعيد

يوم ضمدت جبينى بقصيدة

عن مزاميرى وسوّاق العبيدْ

من تكونين ؟

أأختا نسِيتُها

ليلة الهجرة أمى فى السرير

ثم باعوها لريح حملتها

عبر باب الليل .. للمنفى الكبير ؟

من تكونين ؟ أجيبينى .. أجيبى ؟

أى أخت بين آلاف السبايا

عرفت وجهى ونادت يا حبيبى

فتلقتها يدايا

أغمضى عينك من عار الهزيمة

أغمضى عينك وابكى واحضنينى

ودعينى أشرب الدمع .. دعينى

يَبِّست حنجرتى ريح الهزيمة

قلتِ لى – أذكر – من أى قرار

صوتُك المشحون حزنا وغضبْ

قلتُ يا حبى من زحف التتار

وانكسارات العرب !

قلتِ لى : فى أى أرض حجرية

بذرتك الريح من عشرين عام ؟

قلت: فى ظل دواليك السَّبية

وعلى أنقاض أبراج الحمام !

قلتِ: فى صوتك نار وثنية

قلت: حتى تلد الريح الغمام

جعلوا جرحى دواة .. ولذا

فأنا أكتب شعرى بشظيَّة

وأغنى للسلام ..

إلى آخر القصيدة ..

وهذا الحوار الذى يديره الشاعر بينه وبين صاحبته سمة من سمات شعره الدرامى الذى نلتقى بالكثير منه فى دواوينه ، قصائد لا تبلغ حد الدراما بمعناها الصحيح لكنها تطول ويغلب عليها طابع قصصى ، ويكثر فيها الحوار والحديث النفسى وتغير الأجواء والمشاهد ، ولا شك أن ذلك أسلوب يعين الشاعر ألا يكشف كشفًا مباشرًا عن عواطفه و، يتيح له مجالات أرحب للإبداع حين ينتقل بين الشخصيات ويصف الأجواء ويجرى الحوار .

والشاعر فى مثل هذه «الدراميات» يكون فى أحسن حالاته حين يحتفظ بالطابع الغنائى الذى يلائم جو البطولات والتضحيات ، والرومانسية العذبة التى تشيع فى بعض القصائد . ولعل أجمل نموذج يجمع هذه السمات قصيدته القصصية الطويلة «ليلى العدنية» وفيها يروى قصة فتاة عربية قتل أبوها وهو يحارب الإنجليز فحملت السلاح مكانه واستحثت همم الرجال حتى أبلوا بلاء مجيدًا وماتت فى المعركة مخلّفة للأسى فتاها المحب . ويحاول الشاعر أن ينقلنا إلى جو الصحراء الوادع البسيط فيستخدم طائفة من التشبيهات الحسية الفطرية المنتزعة من طبيعة الصحراء ، ويعتمد على قافية شجية طالما أولع بها شعراء الشعر الحر :

شاءها الله شهية ..

شاءها الله فكانت .. كبلادى العربية

شعرها .. ليل صيف بين كثبان تهامةْ

مقلتاها .. من مهاة يمنية

فمها .. من رُطب الواحة فى البيد العصية

عنقها .. زوبعة بين رمالى الذهبية

صدرها نجد السلامة

يحمل البشرى إلى نوح ، فعودى يا حمامة

ولدَى خاصرتَيها بعض شطآنى القصية

شاءها الله فكانت كبلادى العربية

نَكْهة الغوطة والموصل فيها

ومن الأوراس عنف ووسامة

وأبوها شاءها أحلى صبية

شاءها إسما وشكلاً

فدعاها الوالد المعجب ليلى

وإليكم أيها الإخوان .. ليلى العدنية

أما حين يتخلى الشاعر فى تلك القصائد عن غنائيته فإن القصيدة تجىء فى أغلب الأحيان مزيجا من اللمحات الفنية البديعة والنثرية والمسرفة . ذلك لأن هذه القصائد مهما يكن القدر الدرامى فيها لا تبلغ حد الدراما الحقيقية بل تظل فى حقيقتها قصائد ذاتية تتحقق فيها بعض السمات الدرامية ، ولكنها تخلو من المواقف والشخصيات التى تبرر هذه النثرية فى العمل المسرحى . ولعل خير ما يعبر عن طبيعة هذا المزيج ما وصف به الشاعر شعره :

كان .. آه .. كان يا أمى غنائى

بعضه ضحل كوجه الصيف

والبعض عميقٌ كالشتاء

ومن أمثلة هذا التفاوت فى المستوى ما نراه فى قصيدة الطويلة «إرم» وهى محاولة لتصوير الصراع فى نفس إنسان مسهد يتطلع إلى مخرج من الجحيم الذى يعيش فيه ، إلى «جنة» يتطلع إليها ، ولكن الشاعر ينتهى فى محاولته إلى تفصيل صور تقليدية مألوفة للأرق وهواجسه :

عبثا تحاول أن تنام

قدرٌ عليك السهدُ والفزع المدمِّر والظلامْ

فاهجر فراشك .. ألف صِلٍّ فى فراشك

مستثار

ووسادك المحموم أشواك ونارْ

سرب من الغربان فى أعماقك الشوهاء حامْ

والليل حولك والعواصف والثلوج فلن تنامْ

عبثا تحاول أن تنامْ

قَدَر عليك البؤس والألم المبرح والسقامْ

ثم يتلو ذلك سطور متصلة لضرورة الوزن لا يكاد القارئ يعرف أن يقف فيها ليلتقط أنفاسه . ولكنه يعود فيتألق فى كثير من مقطوعات قصيدته الطويلة «فى ذكرى المعتصم» حين يرجع مرة أخرى إلى غنائيته العذبة التى تلائم البطولة الممتزجة بالمأساة . ويستخدم الشاعر القافية هنا فى براعة تحقق للقصيدة موسيقى شجية ليست كتلك الموسيقى الموقعة التى تكاد تشبه السجع فى بعض قصائده حين تقصر السطور وتتتابع القوافى فى سرعة وانتظام . يقول فى مقطوعة «يوسف» من تلك القصيدة :

أقص لكم خياما أيها الأحباب من جلدى

وحول مضارب الأحزان أسقى بالدموع الحمر

كلّ شتائلِ الوردِ

وإن هبت عليَّ الريح أسألها

وإن عادت أحمّلها .

وأحرص أن أحدثها ولو ظلت بلا ردّ

سلاما أيها الأحباب

يا إخوانُ .. يا جيران .. يا أصحابُ

سلاما .. كيف أنتم فى فصول الحر والبردِ

وكيف رفاقنا الموتى ؟

هل اعتادوا وراء السور .. طول الليلِ

والصمتا ؟

وكيف إمامنا يعقوب ؟

يدٌ .. من طول صمت الثكل لاصقة على الخد

ترى مازال – يا نارى – على عكازه الوجد

وأخرى فى قميص الدم غائصة بلا حد ؟

أحبائى .. أحبائى

إذا حنّت عليَّ الريح

وقالت مرة ماذا يريد سميح ؟

وشاءت أن تزوّدكم بأنبائى

فمرُّوا لى بخيمة شيخنا يعقوب

وقولوا إننى من بعد لثم يديه عن بعدِ

أبشره .. أبشره ، بعودة يوسف المحبوبْ

فإن الله والإنسان .. فى الدنيا على وعدِ

ويرجع هذا التفاوت فى أغلبه إلى تلك الضريبة الجسيمة التى يفرضها على موهبة الشاعر التزامه بقضية واحدة كبرى يدور فى فلكها وتقتضى طبيعتها أحيانا الجهر والخطابة والتكرار وصوغ الشعارات المواتية الصالحة للترديد ، وبخاصة إذا كان الشاعر فى وضع لا يستطيع فيه مواكبة كل الأحداث التى تتصل بقضيته ، فيضطر فى كثير من الأحيان إلى التجريد والتعميم . والشاعر يدرك طبيعة هذا الالتزام وقسوته على موهبته فيقول مخاطبا الجواهرى :

أنا «جعفر» فى أرض أخرى

يمتص فم الطاغى دمه

فاعذر إن دوَّت كلماتى

جشاءَ ممزَّقة الرحمهْ

أغريب وجهًا ولسانًا

ويدًا .. لا يهدر بالنقمهْ !

ومن تلك القصائد التى تفرضها بعض جوانب القضية قصيدته «خطاب فى سوق البطالة» من ديوانه «دمى على كفى» فهى قصيدة شهية إلى وسائل الإعلام:

ربما أفقد – ماشئت معاشى

ربما أعرض للبيع ثيابى وفراشى

ربما أعمل حجارا ، وعتالا ، وكناس شوارع

ربما أبحث فى روث المواشى عن حبوب

ربما أصبح عريانا وجائع

يا عدو الشمس لكن . . لن أساوم

وإلى آخر نبض فى عروقى .. لن أساوم

وإلى جانب القصائد الطوال نلتقى بمجموعة كبيرة من القصائد أو المقطوعات القصيرة المحكمة الصنع ، تصور كل منها حالة نفسية واحدة أو رأيًا أو جوًا أو لقطة اجتماعية كأنها قصة بالغة القصر . وبعض المقطوعات توشك أن تكون مجرد خواطر تطيف بالشاعر فيعز عليه أن يدعها تمضى دون تسجيل ، وبعضها يشبه لونا خاصًا من القصص القصيرة تمضى فيه القصة بلا دلالة واضحة حتى قبيل نهايتها حين يلقى الكاتب عليها فى الأسطر الأخيرة ضوءًا يكشف هدفها ومغزاها . وإذا كنا قد لاحظنا حرص الشاعر فى قصائده الطوال على أن يبث فيها بعض العناصر الدرامية ، فإن تلك المقطوعات القصيرة لا تخلو على قصرها من بعض تلك العناصر . وللشاعر قدرة فائقة على التركيز – إذا أراد – حتى لتقوم الصورة الصغيرة لديه مقام اللوحة الكبيرة وتضم كل أبعادها ودلالاتها . وقد كتب الشعراء الكثير عن بشاعة الحرب ولكنى لا أذكر أن شعرًا قد هزنى مثلما هزتنى لوحته الصغيرة الرائعة «الطفل الذى ضحك لأمه المقتولة» بكل بساطتها وتركيزها وحركتها وتناقض ألوانها الفاجع :

حبَا فى ساحة الدارِ

وكركر حين فأجاها

جوار السور مطروحهْ

وفاجأ بضع أزهارِ

مبعثرة على صدر

جميعُ عراه مفتوحهْ

تصيح : تعالَ يا ولدى

تعالَ ارضعْ

فخفَّ لها على أربعْ

وغرد ثغرُه : أماهْ

وكَرْكَر حين لم تسمعْ

وشدَّ رداءها ..

ورؤاه دغدغة وأرجوحهْ

وردد عاتبًا أمـــــاهْ

وظلت فى جوار السور مطروحهْ

وظلت بعض أزهار .. تنزّ دمًا

على صدر جميع عراه مفتوحهْ

تصيح : تعال يا ولدى !

ومرة أخرى ينادى ولد أمه الجريحة فلا تجيب ، فشاعرنا فى حبه لوطنه يصل إلى حد من الإعزاز والرقة والحنان يشبه ما يقوم بين الوليد وأمه من صلة روحية عميقة. والمعانى والصور التى يرددها الشاعر فى هذا المجال لا تختلف كثيرًا عما يذكرهاالشعراء فى تعبيرهم عن حبهم للوطن ، ولكن الشاعر يخلع عليها جدة وأصالة بتلك الروح الطفلية البسيطة وهذا الشجن الرقيق الذى يمزج فيه بين رصانة العبارة العربية ورقة الغناء الشعبى . يقول الشاعر من قصيدة قصيرة بعنوان «الأرض من بعدى» :

وغداة ينقش عمرىَ الأخضرْ

فى الشاهد الرمزْ

قلبى يقول – فعفوكم – فى الشاهد المرمر

أيفوز بعدى فارس أقوى

فيصير من تهوى

وأصير ذكرى .. ثم لا أذكر ؟

ويمضى الشاعر بعد مقطوعتين من هذا المطلع المتشائم فيقول :

من ركز الصَّخرات فى السفح ؟

من رافق النجمهْ ؟

من علم النسمة .. لمساتها السمحاء للدوحِ

من .. غير جدى الطيبِ السمحِ ؟

من عوَّد السهلة .. أن تكثر الغلهْ

من غير عمى الكهل والوالدْ

من عايش الأعشاش فى زيتوننا الخالدْ ؟

من حز أسماء الأقارب واحدًا واحدْ

فى كل جذع من جذوع كرومنا ماردْ

من .. غير هذا العاشق العابدْ ؟

يا أجمل النبضات فى قلبى

يا من نعمتُ لديك بالحبِّ

أتراى أشقى فيكِ بالبغض ؟

ردى على ابنك ..

إبنك المفجوع .. يا أرضى

ويصل الشاعر فى إحساسه بالفجيعة إلى وحشية وجودية فيغوص فى أعماق ذاته ناظرًا إلى لهو الآخرين فى ليلة رأس السنة نظرة الزاهد الساخر أو نظرة من لم يترك الألم فى نفسه مكانا للفرح . والشاعر فى تصويره للهو الناس أو مباذلهم فى تلك الليلة ثم تفرده بحزنه العميق يعتمد على اللقطات السريعة والإيقاع القصير والحوار الخارجى والداخلى ، شأنه فى معظم قصائده . يقول فى مقطوعة من تلك القصيدة القصيرة :

أسلاكى مازالتْ

وخيامى مازالتْ

ودمى يستصرخ فى الطرقات

ما أفعل هذه الليلة ؟

قدماى مسمَّرتان على المصطبة المثلوجةْ

والدمع الممطر فى خلدى

يسقط فى حلقى .. حبات من برد

ويدى انهارت فوق المائدة الملأى .. مفلوجةْ

وإذا كان الجانب العاطفى غالبًا على هذه القصائد الآسية فإن ذلك لا يعنى أن الشاعر ينساق وراء العاطفة المسرفة بلا حساب شأن كثيرين ممن يلتزمون بقضية ذات طابع فاجع كقضية فلسطين . لكنه فى أغلب الأحيان ينجح فى إقامة توازن معقول بين العناصر الفكرية والعاطفية . وقلَّ أن يصل الجانب الذهنى لديه إلى حد التجريد أو الغموض . وتعود هذه المسحة العاطفية إلى ما أشرنا إليه من ارتباط الشاعر بأرضه وتشبثه بماضيه العربى بكل أمجاده وانكساراته وتطلعه إلى المستقبل وحيرته بين الرضى المحب للوطن والغضب الثائر لما يراه من تخاذل أبنائه ؛ لذلك نراه يستعصى على كل إغراء ، ويرى فى تخليه عن دوره فى الكفاح فقدًا لإنسانيته بل لمجرد حواسه المدركة :

بلا عينين يا هذا ؟ بلا شفتينْ ؟

بلا قلب نبيل النبض يذكر حبه الأولْ ؟

فقل لى أين .. قل لى أين ؟

جذورى شدَّها ماض .. وشد الجذع مستقبلْ

أنا عاهدت حتى الموتِ ، أطفالى وآلهتى

وأنت تريد معصيتى .

كفى يا أتفه الأوثان .. لن أقبلْ

وما أجمل تعبير الشاعر عن حبه لأمجاد ماضيه وهو عاكف فى مكتبة يت القديمة على أسفار تحدثه بأمجاد الأمة العربية وجراحها :

ويمر الليلُ تلو الليل فى مكتبة البيت القديمهْ

وعلى زرقة أجفانى تنمو خضرة الماضى الرحيمه

والشاعر راض عما كتب عليه من صمود فى مكانه من النضال ، متشبث لتزامه فى ثرى وطنه ، يرى فى البعد عنه موتا وإن كان ظاهره الرفاهية لحياة . ولعل أبلغ تعبير عن هذا الموقف الالتزامى قصيدته «إليك هناك حيث وت» يرد فيها على رسالة من صديق طفولته فرح بها حين جاءته فرحا عميقا اد به إلى ذكريات الطفولة السعيدة ، ولكنه لم يلبث أن نفر منها كأنها الأشواك خز وجهه وقلبه ، ذلك لأن صديق طفولته قد كتب إليه يطلب منه أن يوافيه إلى بروت حيث يعيش عيشة راغدة وينعم بصحبة شقراء فرنسية ويقتنى عربة فارهة خصوصية» . ويلخص الشاعر موقعه الالتزامى فى رده إلى صديقه :

أخى الغالى

إليك هناك فى بيروتْ

إليك هناك .. حيث تموتْ

كزنبقة بلا جذرٍ

كنهر ضيع المنبعْ

كأغنية بلا مطلعْ

إليك هناك حيث تموت كالشمس الخريفيه

كعاصفةٍ بلا عمرِ

بأكفانٍ حريريهْ

إليكَ هناك .. يا جرحى ويا عارى

إليك .. إليك من قلبى المقاوم جائعا عارى

ويا ساكبَ ماءِ الوجه فى نارى

تحياتى وأشواقى

ولعنة بيتك الباقى

ويطول المجال لو مضينا فى استقصاء جوانب هذه الموهبة الشعرية الممتازة ، وإيراد ما هو جدير بالاختيار من قصائده ومقطوعاته البديعة . على أنه ينبغى فى خاتم المقال أن أشير إلى عمل مسرحى نشره الشاعر ولم يتح لى الاطلاع عليه ، ولكن ذلك فى رأيى يدل على أنه قد أحس بما لديه من إمكانات مسرحية كبيرة تتجلى فى ذلك الطابع الدرامى الذى أشرنا إليه ، وأحس كذلك بضرورة الخروج من دائرة الالتزام المغلقة فى أطار القصيدة إلى اطر أرحب وآفاق أوسع . وفى يقينى أن موهبته ستزداد تألقا على مر الأيام إذا ما مضى فى هذه الجدية والمعاناة التى يلمسها القارئ فى كل عمل من أعماله مهما يكن نصيبه من التوفيق .

مجلة «المجلة» إبريل ١٩٧١

(٣) توفيق زياد

من أشد الأمور إثارة لقلق من يقرأ ديوانًا من الشعر ، أن يحس أنه أمام شاعر لا يصطنع لنفسه أسلوبًا فنيًا متميزًا ، بل يتذبذب بين أساليب شديدة التباين ومستويات فنية مختلفة كأنها ليست نتاج موهبة واحدة . ذلك أن متعة القراءة فى ديوان شعر لا تقتصر على تذوق بعض القصائد الجيدة ، بل تتجاوز هذا إلى استشفاف روح الشاعر ونظرته إلى تجربته واستخدامه لعنصر الشعر والإحساس فى النهاية بأن الشاعر يتفرد بأسلوب أو يرود مذهبا أو ينتمى إلى اتجاه .

والقارئ يواجه هذا التباين المقلق فى شعر توفيق زياد بين قصائد موغلة فى التقليد وأخرى مسرفة فى التجديد ، وقصائد على مستوى فنى طيب وأخرى هابطة إلى الحضيض ، بين عبارة عربية سليمة وديباجة مشرقة وعبارة ركيكة لا تخلو من الأخطاء اللغوية والعروضية ، بين رؤية واعية للتجربة وحماسة مفرطة للالتزام ببعض القضايا تطغى على الحقيقة وتفضى بالشاعر إلى موقف من القضية غير سليم . ويحار القارئ أمام هذا التباين فلا يدرى أهو ضعف فى الموهبة التى تتوقد لحظات ما بين حين وآخر ثم تخبو ، أم هو عزوف عن المعاناة وبذل أقصى الجهد فى لحظة الإبداع ، أم هو نتيجة لسوء فهم لطبيعة الالتزام والعلاقة بينه وبين الفن .

ومقدمة الديوان الأول للشاعر «أشد على أيديكم» تثير فى نفس القارئ - برغم اشتراكها فى الجو والروح مع كثير من شعراء المقاومة - توقعًا لشعر جيد متميز فى الأسلوب والنزعة . فالمقدمة مقطوعة صغيرة ، فى مضمونها رؤية

متزنة فيها كثير من الحكمة والنظرة الواقعية للأمور ، خالية من صخب بعض الشعر الملتزم ومبالغاته ، وفى صياغاتها متانة القديم وعصرية الحديث :

أحبّ لو استطعت بلحظة

أن أقلب الدنيا لكم رأسًا على عقبِ

وأقطع دابرَ الطغيانْ ، وأحرق كل مغتصبِ

وأُوقد تحت عالمنا القديمِ

جهنم مشبوبة اللهبِ

وأجعل أفقر الفقراء يأكل فى

صحون الماس والذهبِ

ويمشى فى سراويل الحرير الحر والقصب

وأهدم كوخه .. أبنى له قصرًا على السحبِ

أحب لو استطعت بلحظة

أن أقلب الدنيا لكم رأسًا على عقبِ

ولكن .. للأمور طبيعة

أقوى من الرغبات والغضبِ

نفاد الصبر يأكلكم .. فهل أدى إلى أربِ ؟ ..

صمودًا أيها الناس الذين أحبهم ..

صبرًا على النُّوَب !

ضعوا بين العيون الشمسَ ، والفولاذَ فى العَصبِ

سواعدكم تحقق أجمل الأحلامِ

تصنع أعجب العجبِ

لكن القارئ لا يتجاوز هذه المقدمة الواعدة حتى يلتقى بأول قصيدة من قصائد الديوان فيواجه أسلوبًا مختلفًا كل الاختلاف يتخذ من شكل الشعر الحر مجرد إطار لصور تقليدية وعبارات نثرية ونبرة خطابية عالية . فحينا يفخر الشاعر بما يفعل شعره بأعدائه فخر الشاعر القديم :

«يا طغمة أسقيتها كأس المذلة من قصيدى

مرّغتها فى الوحل حتى جيدها ، ونصبت جيدى»

وحينًا يستخدم بعض كليشيهات الشعر الحر ، وشعر المقاومة بوجه خاص:

«وبصقت ملء عيونها حقدى على عيش العبيد»

أو بعض تشبيهات الشعر التقليدية المألوفة دون أدنى تفنن أو إضافة:

«لا تحسبى زرد الحديد ينال من همم الأسود .. يعلو بها صوت النشيد كأنه قصفُ الرعود .. يأتى إلينا يلهث السجان كالذئب الطريد .. الفجر فوق جبينه المعتز كالعاج المذاب .. وأزهار مكحولة كأنها مقل الكعاب .. يا طيب تلك الوشوشات كأنها همس التصابى .. للتين للزيتون للطير المصفد للأقاح ، للطل يلمع فى السنا وكأنه ريق الملاح.. ومضت بها حدق العيون كأنها حدالسلاح» .

وفى القصيدة التالية «سمر فى السجن» يلجأ الشاعر إلى ما يلجأ إليه شعراء المقاومة فرارًا من التعبير المباشر فيشيع فى القصيدة جوًا قصصيًا يسيرا لكنه كفيل بأن يرفع أسلوبه درجات فوق قصيدته الأولى :

«أتذكَّرّ .. إنى أتذكَر .. «الدامون» .. لياليه المرة والأسلاك .. والعدل المشنوق على السور هناك .. والقمر المصلوب على فولاذ الشباك» .

ومع أن الشاعر يستخدم فى القصيدة إشارات استهلكها الشعر الحر – إلى سير البطولات العربية القديمة .. إلى عنتر وجساس وأبى زيد الهلالى ودياب

وتغريبة بنى هلال ، فإنه يوشيها بروح من الحنين والأسى الهادئ فى المقطوعة التالية تغفر له أنه ساقها لمجرد تصوره أن المسجونين لابد أن يتحدثوا فى سجنهم عن هذه البطولات . فبعد أن يتقدم الليل ويفرغ «إبراهيم» من روايته على نغم الربابة يجلس الفتية فى الصمت الصاخب وراء القضبان يحلمون بالفروسية والحب والحرية :

ويشبّ الليل على الكرملْ

وتنام ربابة إبراهيم .. تنامْ

وينام على «برش» من ريش نعام

ونظل نحدّق في ليل الأقزامْ

وسجائرنا تنفث فى وجه الجدران ..

فى صمت ، حلقات دخانْ

تتحدى القضبان ومفتاح السَّجانْ

وعيون السجان الزرقاء .. وشاربه الأصفرْ

لكن نبرة الشاعر تعلو بالنداء المألوف المكرر فى شعر المقاومة «يا شعبى.. يا عود الند .. يا أغلى من روحى» ويلجأ إلى الصور التقريرية المألوفة وإلى المجازات الرومانسية الشائعة فى شعر المقاومة كالقمر المصلوب والزورق والشراع !

إنا باقون على العهدِ

لم نرض عذاب الزنزانهْ

وقيود الظلم وقضبانهْ

ونقاسى الجوع وحرمانه

إلا لنفك وثاق القمر المصلوب

ونعيد إليك الحق المسلوب

ونطول الغد من ليل الأطماعْ

حتى لا نشرى ونباعْ

حتى لا يبقى الزورق دون شراعْ

ولابد أن نلاحظ اعتماد الشاعر المسرف على القافية فى هذه المقطوعات ، وفى كثير من قصائده مما يحقق لشعره إيقاعًا راقصاً ، يسلبه القدرة على استخدام الصور المركبة التى تتطلب مزيدًا من التحرر والمرونة .

ثم يلتقى قارئ الديوان بثمانى مقطوعات تحت عنوان عام «رجوعيات» يلمس بينها هذا التباين الواضح الذى أشرنا إليه . فالشاعر فى بعض تلك المقطوعات يرتفع إلى ذلك المستوى الممتاز الذى رأيناه عند صاحبيه محمود درويش وسميح القاسم ، حين تتجرد المأساة عندهما من كل أحداثها المادية المحددة فتصبح حنينًا باكيًا ودموعًا لاذعة تغص بها النفس أو تفيض بها العيون . هكذا يقول الشاعر فى مقطوعته الأولى «ريح من الشرق» :

دموع هذه الريح تأتى من الشرق

محمّلةً هتاف أحبتى الغُيَّابِ

مذبوحًا من الشوقِ ..

صريحًا عاريَ النبرات ملء الأرض والأفقِ

محملة أسى الوادى .. ورائحة الندى

والدَّم والرقّ

على وجهى وفى عينى .. فى روحى وفى حلقى

دموعٌ هذه الريح التى تأتى من الشرق ..

أو حين تتجرد المأساة من وقائعها الخارجية فتترسب فى أعماق الشاعر إحساسًا عميقًا باليتم ، وكأن الوطن ليس أهلا وديارا وأرضا بل هو أب حانٍ أصابه جرح قاتل فخلف ولده للوحشة والضياع . وذلك إحساس كثيرًا ما يتردد فى شعر محمود درويش وسميح القاسم ، ونلتقى به عند توفيق زياد فى مقطوعته «السكر المر» ..

أجيبينى ..

أنادى جَرحك المملوءَ ملحًا ، يا فلسطين

أناديه وأصرخ: ذوِّبينى فيه ، صبِّينى

أنا ابنك .. خلَّفتنى هاهنا المأساة ،

عنقًا تحت سكين

أعيش على حفيف الشوق .. فى غابات زيتونى

وأكتب للصعاليك القصائد سكرًا مرًّا ،

وأكتب للمساكينِ

وأغمس ريشتى فى قلب قلبى .. فى شراييني .

وآكل حائط الفولاذ .. أشرب ريح تشرين .

وأدمى وجه مغتصبى ، بشعر كالسكاكين

وإن كسر الردى ظهرى

وضعت مكانه صوَّانةً من صخر حطينِ !

أما سائر المقطوعات فيهبط مستواها وتصبح أحيانًا حشدًا من الألفاظ المستهلكة فى هذا المجال تساق بلا ابتكار أو إضافة أو اختيار «أحبائى .. أنا بالورد والحلوى وكل الحب أنتظر .. أنا والأرض والقمر .. وعين الماء والزيتون

والزهر .. وبياراتنا العطشى وسكتنا وكرم دوال .. وألف قصيدة خضراء منها يورق الحجر! » ..

وأحيانًا صرخات عاطفية بعيدة عن الفن «بأسناني ، سأحمى كل شبر من ثرى وطنى .. بأسنانى .. ولن أرضى بديلا عنه لو علقت من شريان .. أنا باق أسير محبتى لسياج دارى، للندى للزنبق الحانى» .

ثم تتلو تلك المجموعة التى نظمها الشاعر عام ١٩٦٦ «أبيات مختارة» عن بورسعيد ، ولعلها من البدايات الفنية الأولى للشاعر ، ففيها احتذاء الموهبةالمبتدئة للقديم احتذاء التطلع والمحاورة وكأنما يعارض الشاعر معلقة عنترة فى وزنها وقافيتها وروحها دون أصالة أو تفوق أو روح عصرية :

إرفع جبينك للعلا وتقدم

وازحف بمدفعك المحنّى بالدم

إزحف به فله بيان ساطع

كالشمس يفحم كل من لم يفحم

إزحف به عاشت يمينك واسقهم

كأسًا أمرّ من احتساء العلقم ..

وامسح جحافلهم وخلِّ جنودهم

زادا رخيصا للطيور الحوَّم

وقصائد الحب نادرة فى الديوان ، وهى تعكس إحساسا مترفا لا يشغل نفسه كثيرًا بالحب أو يجد فيه هذه اللذعة وذلك الحرمان اللذين نصادفهما فى الشعر العربى قديمه وحديثه . فقصيدة الحب عند الشاعر مخاطرة طريفة يرسمها متأنقا فى لوحة صغيرة تعتمد على الألوان الهادئة والعبارات «البسيطة» ، وتنتهى - كما تنتهى بعض القصص القصيرة - بجملة موحية تلقى مزيدا من الضوء على

سائر أجزاء اللوحة الصغيرة . وهو فى هذه القصائد يعلو إلى المستوى الطيب الذى يبلغه فى حديثه التجريدى عن الوطن ، وكأنما يصبح أكثر قدرة على الإجادة حين تمس التجربة وجوده الداخلى وتفقد أشكالها الخارجية لتغدو مجرد «شعور» يتأمله الشاعر ويتفنن فى تصويره بالإحساس والخاطرة ، دون حاجة إلى كثير من التفصيلات التى تقتضيها طبيعة التجربة «الخارجية» . ولعل خير نموذج لهذه القصائد مقطوعته «حكاية تطول» :

أُحسُّ أنها حكاية تطول

ورحلة على جناح بلبل جميل

ألتقط النجوم ..

أشكلّها قلادة لعنقك الصغير

وفى المساء .. وحينما تنطفئ السماء

وتحضن الوسادة البيضاء رأسك الغرير

تنام فى سلام .. قلادتى ..

تنام فى سلام .. مع اليمام

فى صدرك المفتح الحرير

أحس أنها حكاية تطول

ورحلة على جناح بلبل جميل

لا تسألى : عرفت كيف ؟ .. لا تعقّدى الأمور ..

عيناك تحكيان .. تمليان ما أقول ..

على أن الشاعر فى بعض هذه القصائد يلجأ – كعادته فى كثير من شعره – إلى المجازات المستهلكة والتشبيهات المألوفة :

وعزة الحب فى عينيك مشرقة

وعنقك البض والنهدين والنحرِ

وخمرة الثغر فوق الثغر رائقة

كأنه صيغ من عاج ومن خمرِ

وريقك العشب .. ما ذقت الهوى أبدًا

حتى أتانى الهوى من حيث لا أدرى

ويبدو أن التزام الشاعر بقضيته السياسية ومعتقد . المذهبى لايدع لموهبته مجالا لإبداع حقيقى فى قصائد الحب حتى ليهبط أحيانا فى بعض قصائده العاطفية إلى مستوى الشعر المملوكى وطبيعته . ولا أدرى أقصد الشاعر قصدا إلى محاكاة ذلك الشعر فى قصيدته «أم الجدائل» التى تذكرنا أبياتها ببعض شعر البهاء زهير ، أم كان ذلك لأنه نظم تلك القصيدة «يروض القول» كما كانوا يقولون ، دون إحساس نفسى حقيقى :

أصْبتنىَ الذكرُ الأوائلْ

لهواك يا أم الجدائل

واشتقت حتى ذاب قلب

لم تذوّبه النوازل

تنأى وملء فؤادها الغالى

حنين غير زائل

تنأى وتفرش لى الوعود

فديتها ظبيًا مماطل

عندى لها شوق يشب

وعندها شوق مماثل

لكن هبينى مذنبا

فالصفح يحمد فى الشمائل

أو لست مثل بقية العشاق

مجنونًا وعاقل ؟

إنى المعذب فى الهوى

أعيته فى الوصل الوسائل

وأنا القتيل صبابة

أقصى مناه فؤاد قاتل

وتبرز الأم فى بعض قصائد الديوان شخصية يسقط عليها الشاعر – كما يفعل أغلب شعراء المقاومة – إحساسه باليتم أو الغربة أو الفقد أو الحنين ، أو يجعلها محورًا لبعض المحاولات القصصية اليسيرة إذ تنتظر عودة ولدها الغائب أو يحن هو إلى عودته إليها . ومن أجمل قصائد الديوان قصيدته «رسالة عبر بوابة مندليوم» بعث بها ولد إلى أمه يحدثها بأخباره وأشواقه .. صحيح أن الشاعر يستخدم فيها ذلك الحشد المألوف من الألفاظ التى جرى هؤلاء الشعراء على استخدامها فى هذا المجال «من شجرة الفيجن والوردة والفلة .. من نصبة الزيتون والسدرة والملة .. والموقد الصائم والعيدان والحلة .. من كرمة فى كل صيف تملأ السلة» ، ولكنه مع ذلك ينتهى من خلال هذه الألفاظ إلى لون من العاطفة الحانية فيها كثير من الشفافية والموسيقى الحزينة الهادئة ، ويوفق أحيانا إلى بعض التعبيرات المبتكرة كقوله «والبيدر الضاحك من دغدغة الغلة .. والقرية السمراء قد شابت من الصبر» . على أن الشاعر يفسد بعض أجزاء من قصيدته بانسياقه وراء المفهوم اللفظى للواقعية أو بمحاولته إشاعة جو «الرسالة الواقعية» فى قصيدته بذكر الأسماء أو استخدام بعض العبارات من الحياة اليومية تأتلف مع الجو

الغنائى الغالب على القصيدة : «أخبارنا .. ؟ كثيرة .. تثقل لى صدرى .. أبو صلاح عميت عيناه من قهر .. وأم فخرى ذهبت حزنًا على فخرى .. وابنك عاد كما خلفته وحده .. لقدتزوجت بنت الجار من مدة» . وقصيدة جيدة أخرى فى هذا الباب يتحدث الشاعر فيها هذه المرة عن لهفة الأم على ولدها الغائب وعودته إليها – كعودة إخوان له سابقين – ملفوفًا فى «شرشف» أبيض تلونه بقع من دماء .. وعنوان القصيدة «خائف ياقمر» يكاد يلخص روح مأساتها حين يصبح ضوء القمر الوديع الجميل الذى طالما جلب مشاعر الهدوء والطمأنينة إلى النفوس مثارًا للخوف والقلق : «أنا خائف ياقمر .. من الليل .. منك ومن ضوئك المنكسر» . ويردد الشاعر ترداًدا موفقا هذه العبارات وغيرها مما يحمل روح المأساة فيضفى على القصيدة جوًا من التوقع الرهيب لا يلبث أن يتحقق بعودة الفتى مضرجا بدمائه ، يلقيه الجنود فى وجه أمه – كما يلقون شيئا مهملا – وكما ألقوا ابن جارتها من قبل «خذيه .. قتلناه عند الحدود!».

والشاعر – بالطبع – لا يقف عند هذا الحد من تصور الآثار الفاجعة للمأساة ، بل يتعدى ذلك إلى التعبير عن روح الإصرار والمقاومة والأمل الراسخ فى العودة .. وهو ككل الشعراء الملتزمين بهذه القضية يقف مترددًا بين الاستجابة التلقائية المباشرة للأسى العميق أو الغضب الجامح ، والدعوة الصارخة إلى المقاومة والصمود ، والتأمل الطويل والمعاناة فى سبيل الوصول إلى صيغة شعرية فيها روح تلك المشاعر دون أن تلتزم بتفصيلات وقائعها الخارجية أو ضروراتها التعبيرية ، وفيها ما ينبغى للشعر الجيد من بعد عن المحاكاة المباشرة للواقع ، وجنوح إلى التفنن والتصوير والإيحاء . وقد يوفق الشاعر أحيانا فى صيغة تجمع بين هذه العناصر جميعا فى توازن معقول ، فتزخر القصيدة بروح الحماسة والإصرار ، ولا تخلو مع ذلك من التفنن فى رسم الصورة الشعرية واستخدام المجاز والتشبيه والمعجم الشعرى الملائم لطبيعة التجربة . وخير مثال لذلك قصيدته المعروفة «هنا باقون» :

كأننا عشرون مستحيل

فى اللد والرملة والجليل

هنا .. على صدروكم باقون كالجدار

وفى حلوقكم كقطعة الزجاج .. كالصبَّار

وفى عيونكم .. زوبعة من نار ..

ولا شك أن هذا الموقف القومى الصريح العنيد شيء يدعو إلى الإكبار .. وقد أكده الشاعر مرة أخرى فى قصيدة له عن حرب يونيو بعنوان «كلمات عن العدوان» فى ديوانه الثالث «أم درمان» يقول فى بعض أجزائها :

إنكم تحيون من عشرين عاما

حلم صيف ذا رواء

وتصيدون لأمر الغير فى بحر دموع ودماء

إنكم تبنون لليوم وإنا لغد نعلى البناء

إن فينا نفسًا أطول من هذا المدى

الممتد فى قلب الفضاء

أى أم أورثتكم يا ترى نصف القنال ؟ ..

أى أم أورثتكم ضفة الأردن ..

سيناء ، وهاتيك الجبال ؟

وماذا بعد ؟ لا أدرى ولكن

كل ما أدريه أن الأرض حبلى والسنين

كل ما أدريه أن الحق لا يفنى

ولا يقوى عليه غاصبون

وعلى أرضى هذى ، لم يعمر فاتحون !

فارفعوا أيديكم عن شعبنا

لا تطعموا النار حطب

كيف تحيون على ظهر سفينة

وتعادون محيطا من لهب !

على أن هذه الحماسة الطيبة تسوق الشاعر أحيانًا إلى مشاعر «دموية» — إن صح هذا التعبير — يفقد الشاعر معها أحاسيسه الإنسانية النبيلة ، ويغدو كمن «يتلذذ» بالقتل والتعذيب ومنظر الدماء .. ولا شك أن الظلم الذى يبث الحقد فى النفوس قد يدفع المرء فى لحظات الغضب إلى مثل هذه الأحاسيس ، لكن الشاعر مطالب أن «يستعيد انفعاله فى هدوء» كالقول المأثور ، لينفى عنه ما قد يصِمه بما يأخذه هو على عدوه . يقول الشاعر فى مطلع قصيدته عن «إيخمان» :

أين المفر ولا مفر لكل سفاح رهيب

فادفع به للحبل هذا المسخ جزار الشعوب

علّقه .. إنه عبرة للشاربين دم القلوب

(يلاحظ اختلال الوزن فى البيت الثالث) .. والأبيات على حدتها ليست بالغة السوء فى هذا المجال ، لكن الأمر يختلف كثيرًا حين نواجه أبيات الشاعر عن ثورة ١٤ تموز بالعراق :

أنا علقت هذا الرأس كى يذكر من ينسى

أنا علقته والثأر يحيا فى دمى عرسا

أنا علقت هذا الذئب .. هذا العاهر النذلا

غزلت الحبل فى صمت على نول الضنى غزلا

غزلت الحبل من دمه وغزل الدم لا يبلى

أو أبياته فى ذكر قائد عراقى أعدمته حكومة القصر عام ١٩٤٩ ومنها قوله:

فإذا جباههم السمان نعالنا ودماؤهم حنَّاء فى لبد الأسود

واعلم أن إنكار مثل هذه المشاعر قد يثير كثيرًا من الجدل حول حق المظلوم فى الثأر من ظالمه بكل الأساليب التى اتبعها هذ الظالم من تعذيب أو تنكيل أو قتل . ورأيى أن من يظفر بظالمه لا ينبغى أن يتخلى عن وجوده الإنسانى انسياقًا وراء «شهوة» الانتقام ، لا بد أن يكون انتقامه بالصورة المشروعة من مقاومة أو حرب أو محاكمة ، فإذا أنفذ حكم القضاء فى ظالمه فلا ينبغى – فى الشعر على الأقل – أن يبدى روح الشماتة أو «التلذذ» برؤية الدماء أو مشاهدة جثة المشنوق وهى تتأرجح فى حبل المشنقة .

والحق أن شاعر المقاومة يجد نفسه مدفوعًا فى كثير من الأحيان إلى كثير من مظاهر الحدة المسرفة التى تجنى على فنية شعره أو تعدو على ما يؤمن به من قيم إنسانية . ويجد الشاعر نفسه مطالبًا بتبرير هذا السلوك والاعتذار عنه كما فعل سميح القاسم فى قصيدة «فى القرن العشرين» :

أنا قبل قرون ، لم أتعود أن أكره

لكنى مكره .. أن أشرع رمحا لا يعيى

فى وجه التنين

أن أشهر سيفا من نار

أشهره فى وجه البغل المأفون

أن أصبح إيليا فى القرن العشرين

أنا قبل قرون لم أطرد من بابى زائر

وفتحت عيونى ذات صباح

فإذا غلاتى مسروقة

ورفيقة عمرى مشنوقة

وإذا فى ظهر صغيرى حقل جراح

وعرفت ضيوفى الغدارين

فزرعت ببابى ألغامًا وخناجر

لن يدخل بيتى منها زائر .. فى القرن العشرين !

أما الجزء الثانى من الديوان الأول – وقد نشر منفصلا بعنوان «شيوعيون».. فيواجهنا بقضية أخرى ذات شأن فى الحديث عن الفن والالتزام ..وواضح أن شاعرنا– كصاحبيه محمود درويش وسميح القاسم – ملتزم بقضيته القومية وعقيدته المذهبية يقسم شعره بينهما إن لم يكن بالتساوى فبنفس القدر من الإيمان والحماسة على الأقل، وبخاصة فى قضية كقضية فلسطين لا مجال فيها للبس بين الحق والباطل . وقد يقتصر أثر الإسراف فى الحماسة عند الشاعر على بعض العيوب الفنية ، أما الحماسة للعقيدة المذهبية فإنها حافلة بمزيد من المزالق التى قد تفضى بالشاعر أحيانا إلى التناقض بين قوميته ومذهبيته . والحق أن سميح القاسم ومحمود درويش قد تناولا القضية المذهبية بكثير من الرفق واللمسات الفنية التى أحالتها إلى صور غنائية جميلة دون أن يتورطا فى مثل هذا التناقض . أما توفيق زياد فإنه – كعادته – يتأرجح بين التوفيق والفشل فيغنى أحيانًا لمذهبه السياسى غناء جميلا ، ويندفع أحيانًا إلى مالا يجوز لشاعر عربى يعتز بكرامته وكرامة وطنه ، ويوشك أن يصل فى المبالغة إلى شطط الشعراء العباسيين فى مديحهم للخلفاء والأمراء ... ولعل أسوأ ما انتهى إليه الشاعر فى هذا المجال قوله من قصيدته «إلى عمال موسكو» :

لولاك يا موسكو الحبيبة ما بللت

منقارها فى النيل قبرة طروية

ولجفّ فى بردى السبيل وصوحت

فى الشط آلهة الخصوبة

ولدق عنق الشعب فى بغداد

شرذمة غريبةْ !

ثم يتابع الشاعر هذا الشطط العجيب لكن فى نثرية هابطة فيقول :

يا إخوتى العمال فى موسكو

قلوبكم كبيره

وبقدر ما أنتم جبابرة فأنتم طيبون

وسترسلون لنا الهدايا دون عد

وستنبتون لشعبنامليون سد

أنا أعرف العمال ، أعرف طبقتى

وستشحنون لنا المكائن والمصانع

فالصلب من سيبيريا ، والقمح من أكرانيا

والسفن والأحواض من لينِنجراد

والميج من موسكو ..

وفرق واضح بين التعبير عن المودة الصادقة بين الشعوب والعرفان الحميد للجميل وهذه المبالغات الممقوتة فى المقطوعة الأولى ، والمهانة البغيضة فى المقطوعة الثانية .. لقد عبر سميح القاسم عن هذا الموضوع نفسه لكن بشىء من الرفق فقال:

قميصى غارق فى الدم

ووجهى ماثل بالوحل

وراياتى ممزقة . ولكنى

أقول اليوم للأحزان

دعينى الآن يا أمى .. دعينى الآن

فإن يدا تشد يدى وتنشلنى إلى القمةْ

وتمسح عن جبينى الوحل .. وفى حب وفى رحمه

تضمد جرح خاصرتى

وتغسل قلبىَ المطعون بالإيمان

على أن للأمر مع ذلك وجهًا آخر جديرا بالالتفات . فالشاعر ليس مطالبا حين يؤمن بقضية أو بمذهب ما أن يظل يدور فى دائرة من الغناء التجريدى حول قضيته أو مذهبه ، بل من المفروض أن يطبع هذا الإيمان إدراكه للحياة بمختلف تجاربها بطابعه الخاص فتكون له رؤيته المتميزة سواء فى اختيار تجاربه أم فى التعبير عنها . ومشكلة شعراء المقاومة فى الأرض المحتلة – كما ذكرت – أنهم لا يمارسون حياة طبيعية ترفد شعرهم بأحداث وتجارب تنتزعهم من هذه الأجواء التجريدية وتربطهم بواقع الحياة التى يعيشونها . وهكذا مالوا إلى «الغنائية» المجردة وإلى التعبير عن القضية – فى الأغلب – فى صورتها العامة . ومثل ذلك يمكن أن يقال عن إيمانهم بالشيوعية كصورة مثالية لا يعيشونها ولا يمارسون مبادئها ولا يجدون من خلال هذه الممارسة زادا فى الأحداث والمواقف يجعل من القصيدة الواحدة «لقطة» خاصة أو رصدا متميزا لوجه من وجوه الواقع . لذلك يزدحم هذا الشعر يحشد من الألفاظ الرومانسية التى تدور فى مجال التعبير عن العشق متخذة أحيانا من ارتباطها بالطبيعة وسيلة إلى التأثير كالأزهار والنجوم والأنهار . يقول شاعرنا فى قصيدة عن الشاعر الروسى «مايكوفسكى» :

جئت بلادك – ما أجملها قسمه ! –

أقطف من نهر مجرتكم نجمة

أجمع من شمس لنين حزمه

من أزهارك ضمه

ويقول سميح القاسم :

ورحت أدور يا إيفان

أدور على بقايا من حدائق لم تلُكْها النار

وأجمع ضمَّةً سلمت من الأزهار

لأبعثها لبيت الجدِّ أكتوبر

سلاما يا سواعد إخوتى العمال

سلاما يا مداخنهم . سلاما يا منازلهم

سلاما للجسور الشُّهل ، للآلات للأرباح

للأزهار للأطفالْ

لطهر حدائق العشاق للأكواخ للأحراج

سلاما للسهوب الخضر للقطعان للسفن

سلاما يا نوارس ، يا شواطئ يا أغانى الليل

ملء شوارع المدن ..

وإن كان يجدر هنا أن ننصف سمح القاسم فنضع أبياته هذه فى سياقها من قصيدته الطويلة التى تنضح بالحزن والقهر فى كثير من أجزائها .

ويقع الشاعر – انسياقا وراء النزعة الغنائية – ما دام غير مرتبط بتجربة حقيقية يعيشها فى تناقض واضح بين بعض صوره الشعرية لأن الصورة ترسم لتأثيرها الجمالى المحض . يقول مثلا عن مايكوفسكى:

هذا الرأس المنحوت ، زجاجة خمرة

سكرت منها روسيا الثورة

فما دام إحساس الشاعر بالثورة الروسية على هذا النحو الرومانسى – فى شعره على الأقل – وما دام يتصورها نشوة عارمة تتمشى فى كيان روسيا الثورة، فلا بأس من أن يتصور رأس الشاعر الثائر «زجاجة خمرة» ! .

على أن الشاعر فى ديوانه الثالث : «أم درمان» يرتفع إلى مستوى غنائى ممتاز يجارى فيه صاحبيه ، ويذكرنا ببعض قصائدهما فيما يشبه تجارب هذا الديوان . وفى القصيدة الأولى «حبيبتى أم درمان» تمتزج الغنائية الموقعة التى يختلط فيها الشجى بالفرحة الغامرة ، بحركة درامية تتمثل فى بعض المقاطع التى تتكرر من حين إلى آخر بين أجزاء القصيدة ، كأنها صوت المأساة يعمق إحساس الشاعر بفرحته :

أعطنى حبة سكّر

منذ عامين وفى حلقى مرارة

أعطنى حبة سكر

أم درمان تنادينى ..

وفى قبضتها سيف معطرْ

وأنا أشعر نفسى سيدا

ينهى ويأمر

رايتى تكبر فى الشمس وتكبر

وكيانى كله يخضر نشوان ويخضر

أعطنى حبة سكر

منذ عامين وفى حلقى مرارة

ومن العار الذى ذقت شرايين حجارة

ونلتقى بقصيدته المعروفة «على جذع زيتونة» وفيها يوفق الشاعر إلى إقامة ذلك التوازن المعقول الذى حققه فى قصيدته «هنا باقون» بين حدة الالتزام ومقتضيات الفن . على أن خير نموذج يقترب فيه الشاعر من غنائية محمود درويش وسميح القاسم قصيدته «نيران المجوس» ، وفيها يعتمد اعتمادًا ظاهرًا على تلك الألفاظ الرومانسية الشفافة المرتبطة بالطبيعة ، ويتخذ من نيران المجوس رمزا للبقاء الدائم ، وينظم من تلك الألفاظ الحسية الموحية كثيرًا من الصور المجسمة التى لا توغل كثيرًا فى التجسيم ولكنها تتجاوز على أية حال – بتتابعها على الأقل – مجرد الاستعارة البسيطة :

على مهلى ...

أشد الضوء خيطا ريّقا

من ظلمة الليلِ

وأرعى مشتل الأحلامِ

عند منابعِ السيل

وأمسح دمع أحبابى

بمنديل من الفل

وأغرس أندر الواحات

وسط حرائق الرمل

وأبنى للصعاليك الحياة

من الشذا والخير والعدل

وإن يوما عثرت – على الطريق –

يردنى أصلى

على مهلى ..

لأنى لست كالكبريتْ

أضىء لمدة وأموتْ

ولكنى ..

كنيران المجوس أضىءُ

من مهدى إلى لحدى

ومن سلفى إلى نسلى

طويل كالمدى نفسى

وأتقن حرفة النمل

على أن الشاعر يعود مرة أخرى إلى الانتفاع بالعنصر القصصى فى قصيدة طويلة بالديوان تتحدث عن مقتل «عواد الأمارة» ويحس القارئ فيها تأثرًا واضحا بأسلوب صلاح عبد الصبور فى قصيدته شنق زهران حين يتحدث عن فتوة عواد الأمارة وتذوقه لمعانى الجمال فى الحياة برغم أميته «وبساطته» .

كان عواد الأمارة .. طيبا شهما شجاعا

يطعم الأرض إذا جاعت جبينا وذراعا

كل ما كان .. رصاصات ثلاث غبن فيه فتداعى

كان يهوى الضحك والأطفال والتبغ المحلّى

كان يهوى الرقص فى الأعراس والشاى الثقيل

والروايات التى يورثها الناس هنا

جيلا لجيلْ

كان كالصخر قويا – إن هوت قبضته تصرع ثورًا

يحفظ الأمثال والشعر الجميل

كان ياما كان ..

كل ما كان رصاصات ثلاث

جئنه يصفرن من صوب البيادر ..

ولا شك أن هذه الأبيات تذكرنا بقول صلاح عبد الصبور :

شب زهران قويا ونقيا

يطأ الأرض خفيفا وأليفا

كان ضحاكا ولوعا بالغناء

وسماع الشعر فى ليل الشتاء

كان ياما كان .. أن زفت لزهران جميلة ..

ويبث الشاعر فى قصيدته عنصرا دراميا موفقا عن طريق أصوات ثلاثة يعلق كل منها بدوره على حكاية الشاعر ثم يختم ذلك «بتهليلة جماعية» كأنها صوت الجوقة الختامى . وهذه البذور الموفقة فى استخدام الدراما توحى بأن هؤلاء الشعراء يستطيعون أن يجدوا فيها مخرجا من الدائرة المغلقة التى يدورون فيها وأن يبعدوا من خلالها عن العاطفية المسرفة والغنائية المجردة .

والظاهرة البارزة فى ديوان الشاعر الأخير استخدامه لبعض الأغنيات الشعبية الفلسطينية التى تشيع فيها روح الفكاهة والسخرية . وقد وفق الشاعر إلى حد كبير فى نقلها إلى اللغة الفصحى . ويلمس القارئ اهتمام الشاعر بالمأثورات الشعبية فى بعض عبارات منثورة فى قصائد دواوينه السابقة ، ولكن الشاعر فى الديوان بوجهٍ عام لا يحقق تطورا ملحوظا من الناحية الفنية .

في الشعر المصري الحديث
(١) ديوان قاب قوسين
وجائزة الدولة التشجيعية في الشعر

يقترن التاريخ الشعرى لمحمود حسن إسماعيل بظهور الحركة الرومانسية فى الشعر العربى . وهو - فيما أعلم - يضيق بأن ينسبه أحد إلى هذه الحركة إذ يعتقد أنه اتجه منذ ديوانه الأول - أغانى الكوخ - اتجاها واقعيا واضحا . ولعل ضيقه هذا يرجع إلى النظرة التى نظر بها كثير من الدارسين عندنا إلى الحركة الرومانسية العربية . فقد التفت هؤلاء الدارسون أكثر ما التفتوا إلى الجوانب السلبية فى شعر تلك الحركة من تشاؤم وإسراف فى الذاتية وإفراط فى العاطفية وعشق للطبيعة عشقا يتجاوز الإعجاب بما فيها من جمال وجلال إلى اعتبارها ملجأ من شرور الحياة والناس ، وإلى ما فى التجربة الشعرية الرومانسية من تهويمات ضبابية وبعد عن الارتباط بواقع المجتمع الذى يعيش فيه هؤلاء الشعراء، وقضاياه السياسية والاجتماعية . والحق أن هؤلاء الدارسين قد ظلموا الرومانسيةبهذا التركيز على جوانبها السلبية ، وصوروها على غير حقيقتها ، فالرومانسية مذهب من المذاهب التى تمثل انتقال المجتمع انتقالا حاسما من مرحلة قديمة إلى أخرى تباينها فى قيمها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية . ولا بد لكل مذهب يمثل مثل هذا الانتقال الحاسم من أن يعبر عن طريقة هذ التحول وينطوى على القيم الثورية الجديدة للمرحلة التى يوشك أن ينتقل إليها المجتمع . وذلك هو الجانب الإيجابى الهام الذى لابد أن نلتفت إليه - أول ما نلتفت حين نريد أن ندرس مثل تلك المذاهب الأدبية الكبرى . وقد كان المجتمع

العربى – عند ظهور الحركة الرومانسية – قد أخذ يجنى ثمار نهضته الحديثة تلك التى بدأت عند مطلع القرن التاسع عشر ، وأخذ كثير من مفاهيم الحياة الجديدة وقيمها تتبلور فى جوانب الحياة المختلفة وتتخذ شكل قضايا كبيرة يدور بينها وبين القديم صراع قوى فى سبيل البقاء . وتطورت الحركة الفكرية والتعليمية حتى تبلورت فى النهاية بإنشاء الجامعة المصرية الأهلية عام ١٩٠٨ ، وتطورت الحركة الاجتماعية تحتى تبلورت فى دعوة قاسم أمين إلى تحرير المرأة ، ونما الاقتصاد المصرى حتى بلغ قمة نموه بإنشاء بنك مصر عام ١٩٢٠. ولم يقض فشل الثورة العرابية على الكفاح السياسى الشعبى ، بل واصل هذا الكفاح طريقه حتى انتهى إلى ثورة عام ١٩١٩ . ولعل أهم هذه الجوانب تأثيرًا فى نشأة الحركة الرومانسية التطور الاقتصادى الذى رفع من شأن الطبقة المتوسطة وخلق من أبنائها طائفة من المثقفين تدفعهم ثقافتهم إلى الإيمان بذواتهم ويحقهم فى الحياة الحرة الكريمة ، وإلى تبنى المثل العليا والقيم الجديدة لمجتمعهم الجديد ، ومن هنا كانت الذاتية المسرفة فى الشعر الرومانسى – فى أول الأمر – وجها مشرقا من وجوهه الإيجابية ؛ لأنها تمثل الإيمان بقيمة الإنسان وفرحة الفرد بالاهتداء إلى ذاته التى ظلت ضائعة عصورا طوالا تحت الحكم المطلق والنظام الإقطاعى . ومن هنا كان عشق الجمال والطبيعة والحرية والحديث عن شقاء المحرومين والالتفات إلى الحياة فى الريف جوانب تمثل ما كان فى نفوس هؤلاء المثقفين من تطلع إلى الإصلاح لا يدرون السبيل العملى إليه فيصورونه فى تلك التهويمات الضبابية الرومانسية ..

ومن هذا التناقض بين الرغبة والقدرة وبين المثال والواقع نشأت الجوانب السلبية للرومانسية تلك التى التفت إليها أكثر الدارسين . فقد أحس هؤلاء الشعراء– رغم إيجابيتهم – بكثير من العجز والضياع ، وامتزجت تجاربهم الإيجابية بكثير من المشاعر السلبية من تشاؤم وتصوير لتجارب الحب الفاشلة التى كانت عندهم لونا من «الإسقاط» يعكسون عليها إحساسهم بالفشل فى الحياة . وغالوا فى تصوير المرأة كأنها مخلوق سحرى غامض متقلب ، وخلقوا

لأنفسهم – عن عمد فى كثير من الأحيان – أسباب الفشل فى تجارب الحب ، وكأنهم بذلك يعكسون على هذه الموضوعات موقفهم من الحياة نفسها . ومما يلفت النظر فى هذا المقام أن شاعرا مثل ناجى ظل يكتب فى الحب بنفس الحرارة والشعور الشديد بالحرمان حتى أواخر أيامه كما يكتب شاعر شاب فى مطلع حياته . ولو لم يكن ذلك عنده «إسقاطا» لموقفه من الحياة على المرأة وتجربة الحب، لكان جديرا أن يتناول تلك التجارب تناولا أقرب إلى الواقع ، وهو الشاعر المرموق والطبيب ، الذى لابد أن تزيل مهنته كثيرًا من سحر الجنس فى نفسه ...

ارتبط محمود حسن إسماعيل إذن بالحركة الرومانسية منذ نشأته الشعرية، وانعكست فى شعره أغلب مقوماتها ، ولكنه مع ذلك ظل لحنا فريدا فى أغنيات تلك الحركة . ذلك لأنه كان أكثر الشعراء الرومانسيين ثقافة فى التراث الشعرى العربى فبدأ حركة تجديده من نقطة غير تلك التى بدأوا تجديدهم منها . فقد انطلق هؤلاء الشعراء نحو التجديد من واقع تجربتهم الرومانسية واستجابوا استجابة مباشرة لما تقتضيه من أخيلة وصور واستخدام خاص للغة والموسيقى . أما محمود حسن إسماعيل فلم تكن التجربة نقطة انطلاقه بقدر ما كانت اللغة نفسها بداية هذا الانطلاق . أحس أن فى يديه أداة يعشقها ويسيطر عليها ، وتراثا أصبح جزءا جوهريا من وجدانه . ومع ذلك فإنه مواجه بالتعبير عن تجارب جديدة تخالف إلى حد كبير – فى وضعها العصرى الحديث – ما ألفه ذلك التراث وما تعودت تلك اللغة أن تحسن التعبير عنه . وكان عليه أن يجد لنفسه نوعا من المصالحة بين تلك اللغة التى يعشقها ويسيطر عليها وبين طبيعة تلك التجارب الجديدة . وهكذا بدأ تاريخه الشعرى الطويل فى معاناة دائمة لكى يخلق لنفسه أسلوبا متميزًا فيه من رصانة تلك اللغة وإيقاعها وخصب مترادفاتها ومشتقاتها ، وفيه من رقة الروح العصرية وتهويماتها وأشواقها وتعقد إحساسها . وقد وفق فى ذلك إلى حد بعيد حتى أصبح كما قلت لحنا فريدا فى أغنيات الحركة الرومانسية يستطيع الدارس فى يسر أن يميز كل خصائصه ..

ومن أهم الفروق التى خلقها اختلاف الانطلاق بين محمود حسن إسماعيل وغيره من الرومانسيين أن هؤلاء الشعراء - استجابة منهم لطبيعة التجربة الرومانسية وما فيها من حدة- قد عبروا عن أنفسهم بأساليب تعتمد على حرارة التعبير وحدة الإيقاع والتصور المباشر للإحساس والفكرة ، وقلّت عندهم لذلك الصورة الشعرية المركبة والمجازات المجسمة ، والتعبيرات المجنحة الموحية . ولعل ناجى هو أكثر من تتمثل فى شعره هذه الخصائص لإيغاله فى الخضوع المباشر لطبيعة التجربة الرومانسية أكثر من سائر الرومانسيين . وقد نجد عند على محمود طه وغيره من الشعراء بعض تلك السمات التى نفتقدها ولكنها لا تصل إلى القدر الذى يجعلها صفة غالبة أو مميزة . أما محمود حسن إسماعيل - وقد بدأ تجديده من اللغة - فقد وضع التجربة فى المحل الثانى وركز اهتمامه على التعبير الشعرى ، فخفت لديه حدة التجربة الرومانسية - وإن لم تخل من حرارة صادقة- وأصبح خياله طليقًا من أغلال الخضوع المباشر للتجربة لينطلق فى أجواء رحبة من التجسيم والإيحاء والرمز والموسيقى الحرة والصور المركبة. وإذا كان الإيحاء والرمز من أهم خصائص شاعرنا فقد كان طبيعيا أن يستخدم اللغة على نحو خاص يحقق فى شعره هذين العنصرين الهامين ، لذلك لجأ إلى استخدام كثير من الألفاظ ذات الدلالات الرحبة غير المقيدة بمعان مادية محددة وإلى حشد كثير من المترادفات أو الألفاظ المتقاربة المعانى لتكون وسيلة إلى خلق شعور نفسى عام غير مقيد بمدلول منطقى واضح . وفى ديوانه الأخير «قاب قوسين» ثلاث مجموعات متميزة من هذه الألفاظ تكملها روافد ثانوية من ألفاظ أقل دورانا من تلك المجموعات الثلاث : النور ومشتقاته ، والغناء وأدواته ، والعطر وما يتصل به . ومن الواضح أن هذه الألفاظ - بعيدة كما قلنا عن الدلالات المادية المحددة - قادرة ، على الرمز والإيحاء والتعبير المهوم المجنح . وكلها تمثل أشواقا حادة فى نفس الشاعر إلى الحقيقة والخير والجمال . ولعل النور هو الرمز المفضل عند محمود حسن إسماعيل فهو يطالعنا فى أول بيت من أبيات الديوان رامزا إلى الحقيقة التى يتطلع إليها الشاعر:

قاب قوسين من النور فسيرى

واهتكى كل لثام فى الضمير

ثم نكاد نلقاه بعد ذلك أكثر من مرة فى كل قصيدة من قصائد الديوان مفردا تارة أو مركبا مع العنصر الآخر تارة ثانية أو ممتزجا بأضداده من الظلام ومشتقاته مرة ثالثة :

على الأرض نور وفى الأفق نور

وفى كل قلب شعاع يدور

إلهى تباركت رب السماء

مع الليل تبعث فجر الضياء

وأنت الأمان لمن يستجير

وأنت لمن قال : يارب . نور

تردُّ السكينة للحائرين

وتسكب للروح نور اليقين

وتمحو الأسى من ظلام الصدور

فأمضى إلى النور خلف الحجاب

صلاة تغنى بقدس الضياء

إلهى أعنِّى وبارك صلاتى

وبالعفو طهّر خطى معصياتى

وبالنور يا رب أنعش جناحى

إلهى ، ومالى دعاء سواكا

ولالى مع الليل إلا ضياكا

ولا عون للروح إلاَّ يداكا

إذا رفرفت كنت سرَّ الدعاء

وإن هتفت كنت نور الرجاء

كل هذا فى قصيدة واحدة قصيرة بمثل هذا التتابع السريع . وتطَّرد الظاهرة بدرجات متفاوتة إذا استقرأنا أغلب قصائد الديوان ، وتزيد قوة إحساس الشاعر بهذا الرمز وضوحا إذا عرفنا أنه يعطى بعض قصائده عناوين تتصل بالنور ومشتقاته كالضباب الأخضر ومعبد الشمس وسارق الضياء ، كما يقدم لبعض قصائده ، بما يشير إليه ، كقوله على رأس قصيدته «العودة إلى الله» : «فى طريقى إلى النور ذرفت هذه الدموع» وفى قصيدة «الوجه المسدود» : «واستغلق عليه السر فى وجه فاستجار بالله من ظلامه» وفى «معبد الشمس» : «إطراقة مع صحوة الضياء فى أطلال معبد بلقيس» وفى قصيدة «أنا والنفس والطريق» : «وفى زحفتى مع النور همست لها بهذه الترانيم» .

هذا عن النور ، وأما الغناء فإنه يمثل عند الشاعر تقديسه للشعر من ناحية كنغم علوى ، ويمثل من ناحية أخرى غناء الشاعر للجمال والحياة ، أو بكاءه لما فى الحياة من شر وشقاء ، أو إحساسه بضياع ذلك النغم العلوى فى ضجيج العالم المادى الحديث ، وهو كالنور يأتى مفردا أحيانا ومركبا أحيانا أخرى :

واسمعى شدوى وكونى عن صلاتى من قريب

لترى ذاتك فى ذاتى شعاعا فى الغروب

وزرعنا فيه أحلاما طواها من طواه

وشدوناه وكنا نغما يشجى رباه

ساحرا يحمل لحن الطير فى الروض صداه

عازفا لو كان ! ياليت ! على ناى كسير

فهو صيّاح يهاتي نفسه بين القبور

غلّفي سمعك عنه واسمعى أصداء نورى

لى مع الأمس حكايات شقيات البلابل

كنت أشدوها دموعا غفلت عنها الثواكل

وشيوخ الطير تحكيها لمولود الخمائل

اتبعينى وانظرى حولى أقداح الضياء

والربابات بكفىّ نشاوى بالغناء

واقعدى فى حجره أسورة تحكى زواله

وتغنى للتوابيت مذلات ورقا وضلاله

أنت للموت نشيد لم توقعه جنازة

لست منى فأنا لحن على كل رباب

واشربى موسيقية الرق ولا تسقى العبيدا

وسلاما كصلاة الطير فى جفن الضياء

توقظ النفس من الأعماق نشوى للغناء

– دعونى أغنى ..

فإن الغناء طريقى إلى كل سر بعيد

على بابكم بح صوت الضياء

وواحاتكم من قديم الدهور

يغرد فيها انتحار الأمل

ربابى على النفس نفس تُطلُّ

وتصغى وتعزف همس النفوس

ففى كل صدر لنايى دروب

وأنا أشقى وأشجيك بمزمارى الغريب

أما العطر فيتصل بمعانى الحب أحيانا وبالشوق إلى عوالم بعيدة خفية أحيانا أخرى ،ويمثل جانبين من جوانب الرومانسية هما عشق الجمال والتطلع إلى الانطلاق :

إن دعاك العطر فامضى واتركيه لشذاه

فيغيب العطر والحب ولا يبقى لعمرك

وأنا العطر الذى لا ينتهى يوما بذرّك

لا يُحب العطر إلا إن رمى البستان زهره

– وتحيل الدمع أنغاما وعطرا ورجاء

يغشّى صداها عبير الذنوب

فلا زهركم فيه عطر اللقاء

ولا عطركم فيه روح الصفاء

وعطر الأغانى من خريف المزاهر

– قلب الصحارى ينادى عطر جنته

تجود به سمًّا نضيرا معطرا

مزنرة الأغصان بالعطر والندى

فتهادى العِطر فى الربوة من درب لدرب

نسى العِطر خطاه وسرى نحو شفاهى

وانحنى العِطر لها ينقل سره

وكذلك يسمى الشاعر بعض قصائده بهذا الرمز كقصيدة «تاهت فى العبير» وقصيدة «نداء العطر» .

أما الروافد الأخرى التى تكمل هذه الرموز الثلاثة فلعل أهمها القيد والرّق وما يتصل بهما ، مما يمثل إحساس الشاعر بما فى الحياة من عبودية وما فى حياته هو من أغلال ، وتطلعها إلى عالم تسود فيه الحرية والانطلاق :

عشش الرقِ فى دجاها وزنتً

عتمة الليل من دواهى أساه

وشكت شيبة السلاسل حتى

عشق القيد سخطها واشتهاه

تجد الرق فى الطريق فإن ..

همت إلى الخطو عاجلتها عصاه

تجد الرق فى الحديث فإن

خفت إلى الهمس حاذرتها الشفاه

تجد الرق فى الهواء فما

تنسم إلا هجيره ولظاه

ضرب الرق فى الفضاء فلم

يبق فضاء لكائن فى حماه

قصة من عجائب الرق مرت

حول كوخى ولم يزل فى كراه

نفضتُ غبار الرقِ من فوق جبهتى

وأقعى جواد الظلم ..

يؤدى صلاة الرقِ جنب الحوافر

محا سيرة الأغلال عن كل سائر

وقال كنت أسير البحر يجرفنى

رقٌ الضفاف إلى أغِلال لجته

ذاب الطغاة على أصداء كلمته

وزلزل القيد من إصرار وقفته

– وسمعت طيورا أزلية

للرق صباحا وعشيّة

وتذيب هشيم الطغيان

وبقايا دمع الأغلال

ومضت تسقى الليالى من ضحاه

وتذيب الرقِ من وجه العبيد

– فخِلتُ صلاة لم يحن بعد وقتها

غزا الرقِ من بهتانها كل جانب

– يعيش كالضوء السجين فى سكون المعبد

تديره أغلاله لغاية لم توجد

ثم نصادف بعد ذلك روافد ثانوية أقل دورانا ، ولكنها تأتلف مع كل تلك العناصر لتضفى على أسلوب الشاعر هذه السمة المميزة من إيحاء وتهويم ورمز.. كالصلاة والتسبيح والخطايا والمحاربين والبيد ومشتقاتها ...

وأما التجسيم فيتجاوز الاستعارة البسيطة لينتقل بالمعنويات والأشياء إلى حياة إنسانية حافلة بإحساس الشاعر نحو الحياة ، ولكنه مع ذلك تجسيم لا يوغل فى الصورة إلى حد بعيد ، بل يكتفى من ذلك بالبيت أو البيتين على الأكثر :

أنا والكوخ وليل فى فجاج الرقّ واغلْ

وزمان أحدب الخطوة من عض السلاسل

ليس فيه آكل من لقمةٍ بنت سفاح

ولدت مرجومة الأنساب من غير كفاح

ليس فيه بسمة تجتر أوجاع الضمير

ليس فيه كلمة ساجدة الحرف مهينة

خبأت فى صدرها وكرا لحيات الضغينة

ليس فيه أذن كذابة السمع شقية

يجلد الصوت صداها وهى بالصوت حفية

رشفة راقصة الجور على نعش الرغيف

ومن ائتلاف تلك العناصر جميعا تتخذ التجربة عند محمود حسن إسماعيل شكل الصور التعبيرية المتتابعة التى توحى بشعور عام ، ولكن القارئ يفتقد فيها النمو المتسلسل لجزئيات التجربة .. وبذلك يقترب شعره إلى درجة كبيرة من المدرسة الرمزية ، وإن حد من هذا الاتجاه عند الشاعر إحساسه اللغوى الذى يحول بينه وبين المضى فى هذا الاتجاه إلى غايته ؛ لأنه حينئذ قد يضطر إلى استخدام اللغة على نحو لا ترضاه سليقته اللغوية الأولى وثقافته الواسعة فى التراث الشعرى القديم ...

ومحمود حسن إسماعيل – فى هذا الديون – رغم عشقه للجمال والحرية ومواكبته لقضايا المجتمع العربى الحديث – أو لعله من أجل ذلك – يشك كثيرًا فى قدرة النفس الإنسانية على الخير ، ويرسم صورا بغيضة لأنماط من الناس امتلأت نفوسهم بالشر والانحراف ، كما فى قصائده «عاشقة العنكبوت» و«صحراء العجائب» و«الضباب الأخضر» . ولا أحب أن أقول إن هذا جانب من الجوانب

السلبية للرومانسية فلعل الشاعر قد صادف فى حياته من هذه الأنماط ما دفع إحساسه المرهف إلى الشعور بأن الحياة مليئة بأمثالهم إلى هذا الحد المخيف !

ومهما يكن من شيء فإن محمود حسن إسماعيل بهذا الديوان وبتاريخه الطويل فى حركة الشعر العربى الحديث سيظل معلما بارزا من معالم الطريق ، وشاعرا دائب البحث عن أساليب جديدة تثرى شعرنا فى المستقبل كما أثرته فى ماضيه الحافل المجيد ...

(٢) صياد وجنية

كان الشعر العامى إلى عهد قريب رصدًا لظواهر اجتماعية ونماذج بشرية يعتمد فى الأغلب على اللقطة الطريفة والفكاهة الساخرة وإيقاع اللغة العامية المنغم وأمثالها المنتقاة . وكان هذا الرصد خارجيا لا ينبع من تفاعل حقيقى بين الشاعر وما يراه من ظواهر ، ولا تتغلغل فيه العوالم الخارجية إلى وجدان الشاعر، حتى ظهر فى السنوات الأخيرة طائفة من الشباب المثقفين الذين يحرصون على قول الشعر بالعامية ، لا لأن العامية تمدهم برصيد خصب من الأمثال والعبارات الشعبية الحية والإيضاح الواضح المنغم ، لكن لأنهم فى المقام الأول شعراء حقيقيون يعيشون الحياة بحس مرهف ووعى عميق ، ثم يجدون فى اللغة العامية بعد ذلك أداة طيعة تناسب تجاربهم الملتصقة بالواقع الضاربة بجذورها فى أغوار الحياة السحيقة لشعبنا من ماضيه البعيد إلى لحظاته الحاضرة ..

ولما كان الشعر – لا اللغة العامية – هو نقطة الانطلاق الأولى عند هؤلاء الشعراء فقد كان طبيعيا أن يحاولوا الخروج من تلك الدائرة التقليدية للزجل ليحققوا فى شعرهم ما ألفه الناس من سمات فنية فى كل شعر جديد . ولا شك أن التجربة الصادقة والالتحام بين العالم الخارجى ونفس الشاعر من أهم خصائص الشعر الوجدانى ، لذلك أصبحت شخصية الشاعر فى شعر هؤلاء الشباب بوتقة ينصهر فيها العالم الخارجى ليخرج إلينا معدنا جديدًا فيه حرارة ذلك العالم الداخلى ودلالاته الشعورية والفكرية .

وسيد حجاب من هؤلاء الشباب الرواد فى الشعر العامى ، وقد عرفته أول مرة وهو يكتب الشعر باللغة الفصحى فى ذلك الإطار الذى يعرفه الناس باسم الشعر الجديد ، وقد لمست فى ذلك الشعر حينذاك ارتباطا وثيقا ببيئة الشاعر

الريفية فى بحيرات الشمال ، وتأثرا واضحا بأساطير تلك البيئة وتراثها الشعبى، لذلك لم يكن غريبا أن يتحول بعد ذلك إلى الشعر العامى بما له من قدرة طبيعية على التعبير عن مثل تلك التجارب ..

وديوانه الجديد «صياد وجنية» خطوة واسعة نحو تحقيق ما يراود هؤلاء الشباب من طموح ليبلغوا بالشعر العامى منزلة الشعر الفنى الرفيع ، ففيه تتحقق التجربة والمعاناة حتى لنحس بشبه كبير بينه وبين تجارب الشعر الجديد باللغة الفصحى . وفى الشعر الجديد تجربة غالبة تشيع فى معظم نماذجه هى ذلك الشعور بالضياع والإحساس بوطأة الحياة الحديثة وبالغربة فى المدينة وبالحنين إلى الريف .. وهذه التجربة نفسها تكاد تكون محورًا لأغلب قصائد هذا الديوان :

– دقت الحياة جعت وشبعت

دوامة شدتنى .. مع الدوامة ضعت

ونزفت دم الفرحة فوق طين الزمن

ورجعت فوق كتفى الكفن

علشان أموت . فى وسط ناسى الطبين

– فى بحيرتنا المليانة .. بحيرتنا

بتنوح ريح .. يادى الصرخة

كنا كتمناها فى صدورنا

لما انقطعت تحت حمول الهم ضهورنا

يا بحيرة يا بنت الإيه

– يا ريت يا نجم السكة ، تصبح بجناحين

وتطير تطير ما اعرفش لِفين

لكن تطير .. وتأخدنى وياك فى بحور

غير دى البحور

النجم داب . داب فى شجن ملموم وسحاب

قلبى رجف . لحن الأمل هدًا ووقف

شديت حبالك يا شبك

ما طلعش غير حبة سمك

حبة سمك .. والليل خراب ..

وقد يبدو هذا غريبا على شعر شباب من بين أهدافهم الأولى – بحكم ارتباطهم بجماهير الشعب – أن يعبروا عن المعانى الإيجابية فى الحياة ، وأن يمجدوا انتصار الإنسان على الفقر والقهر فى ظل الحياة الحديثة التى يشكون وطأتها بمثل هذه النغمات اليائسة . ولكن هذا الشعور مع ذلك دليل على أن هؤلاء الشعراء قد أخذوا بالفعل يتجهون نحو منابع الشعر الحقيقية بكل ما تحمل من معانى الحياة بألوانها المختلفة . ولا شك أن الحياة الحديثة فى العالم أجمع تنطوى على كثير من روح المأساة وتواجه الإنسان بكثير من أزمات الفكر والضمير ، ومن الخير ألا يستجيب الشعراء استجابة سطحية لتلك النزعات الإيجابية ويئدوا فى وجدانهم هذا الإحساس الوجودى الذى يسيطر على كل إنسان يشعر بالمسئولية نحو مصير البشرية فى العصر الذى نعيش فيه .

على أن هناك وجها آخر لهذا الشعر يمثل تلك الارتباطات الوثيقة لهؤلاء الشعراء بمظاهر التطور فى مجتمعنا الجديد ، ويعكس إقبالهم على الحياة وعشقهم للجمال ورفاهة حسهم وتفتح وجدانهم ، ولعل تعبير سيد حجاب عن هذا الجانب هو أصفى شعره وأقربه إلى القلب :

– يا صحابى عطشان . للصبايا . للقمر

عطشان لوشوشة العصير

جوّه فى أعصاب الشجر

لبيضة حبلى تتنقر ..

عطشانه كفّى تحلب الخير م البقر

عطشان أيا جسمى لرقصه فوق دف الغجر

عايز أحس بأنى فوق موجك يا نيل

بارقص بيرعشنى الفرح

وبعد رقصة اللذة انطرح

زى القتيل

وحبيبتى صوتها يرعش النسمة ..

فإذا اختلط الشجن بالفرحة زادت هذه النغمات الصافية عمقًا وانجابت تلك الظلمة القاتمة التى نلسمها فى كثير من تجاربه الحزينة ، كما فى قوله مخاطبًا فيروز :

.. قلبه بيصرخ صرخة مقلوبه

وانتى كأنك يا فراشة منقطه بهمّى

بتدورى وسط الريح وبتلمّى

كل الصريخ اللى انقتل فى الريح

وتلوّنيه .. بعيون بتعرف معنة التباريح

يا حنيّنة .. يا أم الغنا تفاريح .

وفى هذا الشعر نلتقى بتعبيرات أصيلة لم نكن نلقاها إلا فى الشعر الفصيح، تعبيرات تدل على أن الشاعر العامى قد بدأ حقًا يتفاعل مع العالم الخارجى

ولا يكتفى برصد ظواهره رصدًا خارجيًا ، من مثل ظمأ الشاعر لوشوشة العصيرفى أعصاب الشجر ، وقوله عن أجنحة الفراشة أنها منقطة بهمه .

وإذا كان هؤلاء الشعراء قد التفتوا إلى هذه التجارب الجديدة فقد كان لابد أن يرودوا وسائل جديدة من التعبير ويستخدموا اللغة العامية استخدامًا يناسب ما فى تجاربهم من جدة وعمق . وقد كان الزجال يعتمد أساسًا على اللغة العامية فى أشد صورها شعبية وأكثرها التصاقًا بالحياة اليومية . ولكن مثل هذه اللغة تقصر عن أن تستجيب لتلك التجارب الجديدة ، وهكذا بدأ هؤلاء الشعراء يلتفتون إلى ما طرأ على تلك اللغة من تطور وما حققته من مستويات مختلفة يقرب بعضها من مجال الفكر والثقافة ، وبدأوا يتحررون من سيطرة الأمثال والعبارة الجاهزة المنتقاة التى كانت تفرض سيطرتها على الزجل .

وأول ما يلفت النظر فى محاولة هؤلاء الشعراء لخلق أساليب جديدة من التعبير فى الشعر العامى ميلهم الواضح إلى التجسيم ، بأن يخلعوا على الأشياء والمعنويات صفات شديدة الصلة بالأحياء . ولعل هذه النزعة وليدة تأثرهم بالشعر الفصيح وبالشعر الرفيع بوجه عام فى كل اللغات ، فالتجسيم يعطى صورة جديدة للمدركات تعين المتلقى على أن يعى ما فى الواقع من دلالات كامنة، وهو من أهم الأدوادت الفنية فى يد الشاعر المجيد . ولعل هذه النزعة أن تكون أيضًا نابعة من شدة إحساس هؤلاء الشعراء بمظاهر الحياة من حولهم ، وبما فيها من نبض ومعانى تعلو بها عن حياة الجماد والأشياء .

ومن ألوان التجسيم الموفقة قول الشاعر عن صوت فيروز :

صوتك يا بنت الناس

ضفيرة حرير

يفرش سلالم فوق حيطان البير

والبير قراره اسود ونا طالع

طالع على سلم حرير طالع

وقد نلاحظ شبها بين هذه الصورة وبين قول صلاح عبد الصبور :

«جارتى مدت من الشرفة حبلا من نغم ..»

ولكن يبدو أن هذا الشاعر العامى يلتقى كما قلنا مع الشعر الجديد فى كثير من صوره وتعبيراته ورموزه وأساطيره بحيث يمكن أن يقال إنه التقاء نابع من طبيعة التجربة المشتركة وروح العصر ، فكثيرًا ما يخاطب الشاعر أصدقاءه على طريقة الشعر الجديد ، وقد يشير إلى قصة السندباد ويرمز بالمحار إلى حصيلة الشاعر التافهة من الحياة ، كما يفعل أصحاب ذلك الشعر .

والرضاعة عند الشاعر من مظاهر الخصب والنماء ، وهو يعتمد على صورها المختلفة فى التعبير المجسم هذا الإحساس ، وقد يوفق أحيانًا إذا لم يوغل فى التجسيم واكتفى بالقدر اليسير منه كقوله «رضع حليب النجمة .. حنيه وفجر» ، وقد يسرف فتأتى صوره متكلفة أشبه شىء بما أخذه قدماء النقاد على أبى تمام كقوله مثلا : «أحلب لك بقرة أحلامى ، حلبوا أحلام الصبحية» .. ولعل أكثر تجسيمه تكلفًا قوله : «قلبى قفص مفتوح فى شباك ضلعى» .

وتصادف الشاعر مشكلة لغوية فى الانتفاع بالألفاظ الفصحى التى أصبحت جزءًا من بعض مستويات اللغة العامية . وكثيرًا ما ينجح الشاعر فى أن يحقق التحامًا عضويا بين هذه الألفاظ والأسلوب العامى بحيث تصبح جزءًا لا ينفصل عن ذلك الأسلوب . وقد تظل الكلمة الفصحى قلقة بفصاحتها فى بعض الأحيان كقوله مثلا «فوق جسمها .. قطر المقاساة فات .. لكن فى السكون الضرير عرفت مين فاتح بيبان الفتوح .. والاصطبار على كل دار متولى ...»

وللحكايات الشعبية مكانة كبيرة فى الشعر الشعبى يخلع عليها الشعراء رموزًا ودلالات جديدة تتصل بحياة القرية فى العصر الحديث ، أو يجدون فيها تعبيرًا عن بعض المشاعر النفسية فى وجدانهم هم . وفى الديوان إشارات كثيرة

إلى بعض هذه الحكايات ، ولكن أبرزها قصيدته الطويلة «صياد وجنية» وهى تروى حكاية شاب صياد اصطاد جنية فأحبته وأحبها ولكن شباب القرية حقدوا عليه فقتلوه .

والحق أن كثيرًا من جوانب هذه القصيدة شعر ممتاز وفق الشاعر فيها إلى تعبيرات جميلة رائعة كقوله عن الصياد «دندن بمجدافه ع الميه» وقوله بعد أن قتل الصياد «الدم آهه حمرا ممدودة» . ولكنه مع ذلك لم يضف جديدا إلى الأسطورة الشعبية ولم يخلع عليها شيئًا من تلك الرموز والدلالات التى أشرت إليها ، بل اكتفى بأن رواها فى صورة شعرية جميلة .

ومهما يكن من أمر هذه الأساطير والحكايات الشعبية فإنى أعتقد أن حياة الريف بما جد عليها من تطور جوهرى قد باعدت بين أهل الريف وهذه الأساطير حتى أصبحت صورتها فى نفوسهم ضئيلة شاحبة .. ومن الخير فى رأيى ألا يمضى الشعراء فى الاعتقاد بأن هذه الحكايات مازالت تمثل جانبا جوهريا فى حياتنا الحديثة .

وهناك بعد ذلك فى هذا الديوان وفى أغلب الدواوين العامية مشكلة أخرى هى مشكلة الوزن .. فالقارئ يصادف بعض الأبيات المختلفة والبحور المتداخلة ، ومن الخير لهؤلاء الشعراء أن يحققوا لشعرهم هذا الجانب الشكلى الهام كما حققوا له كثيرًا من الصفات الفنية الطيبة ..

والديوان بعد ذلك كله بما فيه من رموز وتأثر بالاتجاهات الشعرية الحديثة يثير سؤالا هاما : أيكتب الشعراء شعرهم للمثقفين وحدهم أم نراهم يريدون أن يوسعوا دائرته لكى تتذوق الجماهير من الشعب هذا اللون الجديد من الشعر الشعبى؟ فإذا كانوا يريدون الهدف الأخير فإنى أشك فى أن تفهم الجماهير بعض هذه القصائد الرمزية كقصيدة «الموت فى عز الضهر» رغم بنائها الفنى المحبوك وتعبيرها الشعرى الممتاز ..

روز اليوسف ٢٠ يونيه ١٩٦٦

(٣) قلبى وغازلة الثوب الأزرق

منذ أن جاوز الشعر الجديد مرحلة التجربة واستقرت له أصول وسمات واضحة ، أصبح ظهور ديوان جديد فيه يثير سؤالا يلح دائما على قارئ ذلك الشعر: ترى أى جديد أضاف ؟ وإلى أى مدى دار فى فلك تلك الأصول والسمات ؟

فقد زالت عن الشكل الجديد طرافته لدى القارئ ، وتجمع من إنتاجه رصيد يكفى لتكون له معايير يحكم القارئ بمقتضاها فى تذوقه وفهمه دون أن يتكلف ما ينبغى نحو تجربة جديدة رائدة من تسامح .

والذى يستقرئ نتاج ذلك اللون من الشعر يعجب للسرعة التى انتهت به إلى أنماط ثابتة من الصور والتعبير والتجارب ، بحيث أصبح الإطار الجديد هو المسيطر الأول على الشعراء بدل أن يكون أداة طيعة فى أيديهم ، وهو المسيطر الأول على إحساس القارئ بدل أن يكون لديه مجرد إطار تتفاوت فيه الأساليب وتتميز الشخصيات والتجارب .

وديوان الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة «قلبى وغازلة الثوب الأزرق» يواجهنا بذلك السؤال . لا لأنه تنقصه الشاعرية أو الإحساس المرهف أو القدرة على التعبير والتصوير ، فكل هذه خصائص واضحة فيه ، ولكنه يفرض لأول وهلة على القارئ الشعور بسيطرة الشكل الجديد بكل ما تبلور له من سمات ، سواء فى موضوع التجربة أو طبيعة إدراكها أو طريقة التعبير عنها .

والقارئ لإنتاج الرواد فى ذلك الشكل الجديد يذكر بضعة موضوعات كبيرة تركز حولها إحساس هؤلاء الرواد ، منها الإحساس بالضياع المبهم العام فى الحياة والتماس النجاة من هذا الضياع بحب مبهم عام ، كذلك تقف فى سبيل

نجاحه عوائق مبهمة عامة ، وغالبا ما يتركز هذا الإحساس حول الشعور بوطأة الحياة فى المدينة ، وضيعة الشاعر فى زحامها ، وغربته فى صلاتها الاجتماعية المقطوعة . وكثيرًا ما يحن الشاعر فى هذا المقام إلى الحياة الصافية الطيبة فى القرية حيث يشعر الفرد بكيانه ويحيا فى ظل تقاليد ثابتة تلقى فى نفسه السكينة والاطمئنان .

وهذا الشعور بالحياة فى المدينة يسيطر على كثير من قصائد هذا الديوان سيطرة واضحة :

– لكن يا حبى أعرف أن مدينتهم

لا تعطى إن جادت أكثر من حب واحد

أعرف أن مدينتهم

سقطت بين عقارب ساعة

الكل يطيل النظر لساعته

(عفوًا إن الزمن يمر) .

– ومدينتنا صوت مبحوح

قبضة شيطان يرقص فيها الذعر

شىء مر .. فى الأعين فوق جباه المارة ..

شىء مر

وإذا ضحكوا فكما ينفلق الصخر

– ووجوه الناس فى هذى المدينة

ترتدى ألف قناع

بالأمس يا حبيبتى خرجت للطريق

لأقرأ الهموم فى العيون

همومهم أولئك الذين يعبرون

فى شارع المدينة الحزين

لعل همّ وحدتى يهون

إشارة حمراء : قف

إشارة خضراء : من هنا انصرف

وفجأة توقف الترام

وطوّق الزحام جثة لطفلة تنام فى الدماء

ترى كم مرة عبرالشعراء عن هذه المعانى منذ اشتكى أحمد عبد المعطى حجازى غربته فى المدينة ، وصور صلاح عبد الصبور ضياعه فى ليلها ، لقد كان لهؤلاء الرواد فضل السبق من ناحية وعذرالريادة من ناحية أخرى . فما عذر الشعراء بعدهم حين يمضون فى اجترار تلك المشاعر التى لا تقوم على أساس من حقيقة الحياة فى المدينة ؟

فى رأيى أنه قد آن لهؤلاء الشعراء أن يدركوا أن المدينة لم تعد شيئًا طارئًا على الحياة يحس الناس نحوها كما كانوا يحسون عند نمو المدن بأنها خطر على النفس الإنسانية والقيم الأخلاقية وعلاقات الناس بعضهم ببعض .

قد آن أن ندرك أن المدينة نظام حضارى قد استقرت قواعده وأصبح الناس يمارسون فيها حياتهم بخيرها وشرها دون أن يحسوا فيها دائمًا بالغربة والحنين إلى القرية . والمدينة عالم خصب ملىء بالنماذج الإنسانية والحياة يستطيع الشاعر إذا رصده بشىء من القبول أن يجد فيه عوالم لا حد لها من التجارب . وإذاكان لابد أن يدين الحياة فى المدينة فإنه يستطيع أن يدينها من خلال انطباعاته لعوالمها المختلفة لا عن طريق التقرير المباشر والرفض الكلى

منذ أول وهلة . أليس عجيبًا مثلا ألا تصادف مثل هذا الشعر لقطة من طريق أو مقهى أو مكان عمل أو لهو ، أو تصويرًا لنموذج خلقى أو سلوك اجتماعى أو غير ذلك مما تزخر به الحياة فى المدينة ؟

والحق أن المدينة قد اتخذت عند هؤلاء الشعراء مكان الحياة عند من سبقهم من الشعراء الرومانسيين .. فقد كان الشاعر الرومانسى يشكو غربته فى الحياة دون أن يخصصها بمكان ما ، فأصبح هؤلاء الشعراء يرمزون بالمدينة – فيما يبدو – إلى هذه الغربة الرومانسية القديمة .

وربما استطعنا أن نلقى هذا الشعور بشىء من التسامح لو كان اتجاهًا فرديًا عند هذا الشاعر أو ذاك ، ولكنه اتخذ شكل الظاهرة المشتركة بين كثير من هؤلاء الشعراء ، وكان من الطبيعى أن يتجاوز التجربة إلى طريقة تصويرها والتعبير عنها .

كان الشاعر الرومانسى مثلا يتخذ لنفسه بعض الرموز التى يعبر من خلالها عن إحساسه بالضياع ، وكان من أهمها صورة الزورق الهائم يتقاذفه أحيانًا موج بلا شاطئ ، ولعلنا فى هذا المقام نذكر ديوانى على محمود طه «الملاح التائه .. وليالى الملاح التائه» وكذلك أصبح أصحاب الشعر الجديد يفعلون:

– يكفيه أن يعلق إسمك الجميل فى سفينته

تعويذة من الرياح

– وفى عيونه شواطئ الحياة تختنق

فبات ينسج القلوع للرحيل يحتمى

من الدموع بالأسى ، من الظلام بالغسق

– أعرف أن اليأس

ثقوب فى أعماق الزورق

– أحلامهم سفينة مثقوبة

على الضفاف تنتظر

– البحر قد أضاع من يحبهم

والريح قد أماتت السؤال

– وناسها هناك مثلما سفينة

تحن للوصول

– زوارقى تئن وهى تعبر المضيق

سفائنى عمياء يا منار ساحل سحيق .

– الفأس والزوارق المحطمة

وأنت بينهم سفينة بلا شراع

تهيأت لرحلة على مدى البحار مبهمه

– ورفعت قلبى كالشراع بكل زورق

ورأيت كل سواحلى تمضى وتغرق

ولا يعرف القارئ بشىء من التحديد لماذا يضل زورق الشاعر فى خضم الحياة ، ولماذا تعصف الرياح بشراعه أو تخترم الثقوب قاعه . وإنما نحس بالشاعر وكأنه طفل ضاع من أبيه فى الزحام فشكواه نشيج مكتوم ، وحيرته حيرة عريقة ليس فيها تطلع أو تمرد أو حتى محاولة للنجاة .

أجل ، إنه يحاول أحيانًا أن ينجو عن طريق الحب ، عن طريق حبيبة شاحبة الوجود فى القصيدة تحول بينه وبينها عوائق غير مفهومة . وكما يؤثر الشعور الغامض بالضياع فى المدينة على صور الشاعر فيسمها بالتقريرية والنزعة

المباشرة ، كذلك تؤثر صور الحبيبة الغامضة على تعبير الشاعر عن الحب لأنه دائما يريد أن يربطه ببعض مظاهر الضياع فى الحياة .

ولأنى كمسافر

أُنزِل قهرًا قبل محطته

من آخر قاطرة كانت ستمر

أشعر أن شتاءً يعصر هذا القلب

حين فقدتك .

فلو أن تجربة الحب كانت واضحة خالصة للحب وحده لما وقع الشاعر فى هذا التشبيه المصنوع البين التكلف والنثرية فى صياغته . وبدل أن يبث حبيبته ما فى نفسه نحوها من عاطفة ، يتخذها مشجبًا يعلق عليه إحساسه بالغربة والضياع فى المدينة ، متوهما – فيما يبدو – أن الحب الخالص موضوع رومانسى لا يليق ، ولكنه مع ذلك يقع فى رومانسية ليس لها صفاء الحب وأصالته :

فنحن يا حبيبتى نعيش فى حضارة المرأة

فى البيت فى الصباح

فى الشارع الكبير

فى السقف والحانوت والمقهى

بل قد يقع أحيانًا فى ابتذال لا يليق بالحب .. وفى تناقض واضح بين الصور الشعرية المتعاقبة :

أليس يجزع الضرير أن يمر فوق الحُفَر

وأنت تنزلين مثلما السيول تغرق الجفاف

ومثلما الصحاف

أمام صبية ضعاف

تمور بالطعام .

هكذا غفل الشاعر عما فى تشبيهه الأخير من ابتذال وما بينه وبين التشبيه الأول من تناقض لأنه يريد أن يربط بين الحب وبين لمسة من اهتمامات إنسانية واجتماعية.

وينساق الشاعر وراء بدعة من بدع الشعر الجديد هى الإشارات العابرة إلى الأساطير وبخاصة الإغريقى منها . وهى إشارات لا تعمق إحساس القارئ بالأسطورة ولا تقدم إليه تفسيرًا جديدًا لها ، بل هى أقرب إلى أن تكون ضربا من التعالم والحذلقة :

– لا أحد يفك برومثيوس الموثق

لا أحد يشير إلى المِيناء

بنلوبى هل تنتظرين الغائب

فإذا ما كنت ستنتظرين الغائب أوديسيوس

فأنا أيضًا أنتظر الغائب

وتتحكم القوافى وطول الأبيات فى بناء الصورة الشعرية حتى يفصل الشاعر أحيانًا بين المضاف والمضاف إليه والفعل وفاعله . وتلك ظاهره غريبة فى الشعر الجديد بكل ما اكتسبه من حرية ومرونة كانت جديرة بأن تجنبه مثل هذا المزالق .

على أن الشاهر بعد ذلك كله لا تنقصه الموهبة ولا لمسات الأصالة والصور المبتكرة التى يوفق إليها حين يخرج من دائرة التقليد . وفى الديوان قصائد كاملة ممتازة منها «طفلة القمر وضارية الرمل والموت» . والعجب أن القصيدة الأخيرة تكاد تكون من الإطار القديم ، ومع هذا ففيها من الشجى العميق والتعبير الشعرى الأصيل ما لا نجده فى كثير من قصائد الديوان فى إطار الشعر الجديد .

روز اليوسف ٤ يولية ١٩٦٦

(٢)

فى القصة والرواية

(١)
أرزاق ..

يعتقد كثير من الناس أن ضابط الشرطة إذا كان قصاصا لابد أن يجد فيما يعرض له أثناء عمله من أحداث مادة خصبة لا يجدها غيره من القصاصين الذين لا يتصلون بما فى المجتمع من مشكلات ونماذج إنسانية هذا الاتصال المتنوع الوثيق. ولا شك أن هذا الاعتقاد على جانب كبير من الصواب لولا أن أصحابه يغفلون حقيقة هامة تجعل من عمل القصاص فى تلك الوظيفة موطنا للزلل أكثر مما تجعله مصدرًا للإلهام ، وطريقا إلى رصيد من التجارب والمشاهدات التى لا تتاح لغيره من الفنانين . فضابط الشرطة بطبيعة عمله يعرف الناس فى الأغلب فى أحوالهم الشاذة ويرى المجتمع معظم الوقت من جانبه السيّئ حيث تبدو ما فيه من علل وأدواء ، وتتعرى النفس البشرية أمام ناظريه فيتكشف ما تنطوى عليه من تضارب وما يعتمل فيها من نزوات وأهواء . وهو لهذا – إذا لم يكن فنانا موهوبا ذا وعى بصير بالمجتمع والناس فى جميع أحوالهم – عرضة إلى أن ينساق وراء تلك التجارب والمشاهدات الخاصة فلا يقدم لقرائه إلا نفوسًا مريضة ومجتمعًا منحلاً دون أن يترك ما يثيره عمله لديه من إرهاق ونفور مجالا للتعاطف مع تلك النفوس أو رغبة فى النفاذ إلى مشكلات ذلك المجتمع وفهمها فى إطار إنسانى أوسع وأعمق . وربما انساق وراء ما فى الأحداث من طرافة أو شذوذ فاتجه إلى قصص الجريمة والوقائع المثيرة الغامضة ، لذلك كان على الفنان الذى يشغل مثل تلك الوظيفة أن يكون حذرًا غاية الحذر فى اختيار مادة قصصه من بين ما يصادف من أحداث وشخصيات كثيرة متجددة ، فلا ينتقى منها إلا ما كان

ذا دلالات نفسية واجتماعية تفتح أمامه آفاقا للإبداع الصحيح ، وتفيد قارئه بما تقدم إليه من دراسة وفن على السواء .

والحق أن الفنان – مهما يكن عمله – تدفعه موهبته إلى أن يتصل بالناس ويلاحظ سلوكهم ويتغلغل فى أنحاء المجتمع الذى يعيش فيه ليدرك مشكلاته واتجاهات تطوره ، ويسهم فى كشف تلك المشكلات والسير قدما بهذا التطور . والأستاذ سعد الدين وهبة – صاحب مجموعة أرزاق – فنان دفعته موهبته منذ وقت مبكر إلى أن يتصل بالناس ويتغلغل فى أنحاء المجتمع حتى لقد حاول ، كما يقص علينا فى مقدمته الطريفة ، أن ينشر قصة وهو بعد تلميذ فى المدرسة الابتدائية لم تتجاوز سنه العاشرة ! وفى هذه المجموعة قصتان كتب أولاهما وهو فى التاسعة عشرة وكتب الأخرى وهو فى الثانية والعشرين قبل أن تربط الحياة بينه وبين الناس فى عمله كضابط شرطة . وهو لهذه الموهبة الفنية القديمة قد تجنب موطن الزلل الذى أشرنا إليه ، فلم يلح فى قصصه على جوانب الشذوذ من النفس الإنسانية ولم يكتف بتسجيل ما يشاهد فى المجتمع من مفاسد ، بل صوره بروح من التعاطف والحب شأن كل فنان تشده إلى المجتمع الذى يعيش فيه جذور عميقة من الألفة والود يحولان دون أن يجىء عمله القصصى مجرد نقد مرير وسخرية لاذعة . لذلك يمضى القارئ فى تتبع سلوك شخصياته القصصية على ما قد يكون فيها من خطأ أو شذوذ والابتسامة لا تكاد تفارق شفتيه ، وينتهى إلى وعى بمشكلات تلك الشخصيات أو انحرافها دون شعور بظلمة أو يأس . وقد اتبع المؤلف فى نشر قصصه طريقة نود لو سلكها غيره من المؤلفين ، فذكر للقارئ تاريخ كتابة كل قصة من قصص المجموعة ، وهى طريقة تتيح للدارس أن يتتبع تطور الكاتب فى اختيار موضوعاته وأسلوبه الفنى ، وينتهى من ذلك إلى كثير من النتائج الطريفة الممتعة ، وبخاصة إذا كانت القصص قد كتبت على فترات متباعدة كما هى الحال فى هذه المجموعة .

وقد كتب المؤلف القصة الأولى «الباشمحضر» عام ١٩٤٤ . وكتب القصة

الثانية «شاهد إثبات» عام ١٩٤٧ . وفي هاتين القصتين نرى مثالية الشباب وحبّه للخير وإيمانه بالإنسان في صراعه بين الفضيلة والرذيلة . فالباشمحضر يذهب لتوقيع الحجز على أثاث امرأة فقيرة غاب عنها زوجها في السجن ولكنه لا يلبث أن يفتن بجمالها وإغرائها فيدفع عنها دينها على أن يعود إليها في المساء، ثم يتفق أن تعود ابنة المرأة الطفلة في تلك اللحظة باكية تسأل متى يعود أبوها لينتقم لها ممن ضربها في الطريق . وأخذ الباشمحضر «يرقب هذا المنظر وقد شرد بصره وأحس بأشياء كثيرة مختلطة تدور في ذهنه ، ورأى في تلك المرأة التي تقف بجانبه تحنو على الطفلة – زوجته أم محمود ، ورأى في الطفلة ابنه محمود، ورأى في نفسه ذئبًا . وأحس بأن رأسه يوشك أن ينفجر فوقف فجأة ونظر إلى نفيسة والدة الطفلة وقال بحزم :

«يا ست نفيسة لما يرجع عبد العال بسلامة الله يبقى يجيب المبلغ . أنا مش جاي بعد العشا» . ثم أسرع إلى الخارج يقفز درجات السلم . وحينما وصل الزقاق أخذ يعدو دون أن ينظر إلى الخلف» .

ففي هذه النهاية نرى انتصار الإنسان في الصراع بين الخير والشر ذلك الصراع الذي لم يكد يبدأ حتى انتهى على يد تلك المصادفة العابرة . وليس مثل هذا التحول النفسي المفاجئ مستحيل الحدوث عند بعض الأشخاص ولكن القارئ مع هذا يحس أن القصة كان يمكن أن تكون أكثر صدقًا وإحاطة في تصوير نوازع النفس الإنسانية المتضاربة ، لو أن ذلك الصراع كان قد طال أو لو أن الباشمحضر كان قد عدل عن عزمه إلى حين ثم استبدت به الرغبة مرة أخرى فوقف محيرًا بين غريزته وإنسانيته أيعود أم لا يعود ؟

وفي القصة الثانية «شاهد إثبات» نرى تطورًا في إدراك الكاتب الشاب وهو في الثانية والعشرين ، لطبيعة النفس الإنسانية في صراعها بين الخير والشر . فالصراع ليس كما هو في القصة الأولى مجرد نزوة غريزية طارئة ولدتها المصادفة التي ألقت بتلك المرأة في طريق الباشمحضر ، ولكنه مرتبط بمشكلة

حيوية يواجهها بطل القصة ، وتفرض عليه أن يختار بين إثم يصرف عنه وعن أولاده غائلة الجوع وإن ألقى بإنسان قد يكون بريئًا فى ظلمات السجن ، وبين فضيلة قد ترضى ضميره ولكنها لن تحل مشكلته ، وقد لا تبرئ ذلك المتهم ، ومن الطبيعى فى هذه الظروف أن يطول أمد الصراع فى نفس العامل المتعطل وأن تزيد حدته حتى لينهار تحت وطأته ... « فيسقط فى أثناء عمله مغشيا عليه ويحمله زملاؤه إلى منزله . ولا يثوب إلى رشده إلا بعد يوم بأكمله لم يحس فيه بالدنيا وما بها» .. ويصور المؤلف انتصار الخير فى نفس الإنسان مرة أخرى فى هذه القصة ولكن عن طريق الحلم . فقد بدأ فى تلك المرحلة من حياته الفنية يشك شيئًا ما فى قدرة الإنسان على قهر الشر فى كل الأحوال وأدرك أن المجتمع قد يضع الفرد أحيانًا فى مآزق نفسية يختلط فيها الخير بالشر والفضيلة بالإثم فلا يجد مناصا من الهزيمة وإن بررها بألوان شتى من الأعذار .

وإذا كان المؤلف يستطيع أن يحول بين بطل القصة وبين الهزيمة فى واقع الحياة فلا بأس من أن يصور ذلك الصراع العنيف عن طريق الحلم ، ليدل على أن الإنسان لا يفقد ضميره الحى وقيمه الأخلاقية بمجرد خضوعه للإثم فى بعض الأحيان . ويبدو ما جد على الكاتب من تطور فى نهاية القصة كذلك . صحيح أن العامل قد خرج من مأزقه النفسى عن طريق المصادفة كما خرج الباشمحضر من قبل إذ ذهب إلى المحكمة وقد عقد العزم على أن يؤدى شهادة الزور فعرف أن المتهم قد مات فى السجن وشُطبت القضية . ولكن المصادفة هنا لم تفسد القيمة النفسية للقصة بل لعلها زادتها وضوحا وتأكيدًا . فلو كان العامل قد نفذ ما اعتزمه من أداء شهادة الزور لوجد القارئ نفسه أمام نهاية حاسمة لا تترك له مجالا للتأمل فى المشكلة والتفكير فيها ، ولأحس بهزيمة قاسية للقيم الإنسانية بعد ما أثاره حلم العامل فى نفسه من تفاؤل وإيمان بالفضيلة والإنسان . ولو كان قد ذهب إلى المحكمة فشهد بالحق لكانت بطولة غير مقبولة فى تلك الظروف القاسية التى أحاطت به . أما هذا الإنقاذ المفاجئ فإنه يبقى المسألة معلقة ف شعور القارئ يكتنفها ما اكتنف العامل وهو فى طريقه إلى المحكمة من

وحيرة . والقارئ لابد أن يتساءل حينئذ عن وجه الحق فى هذه المسألة ، ويناقش ما قام فى ذهن العامل من مبررات وهو فى طريقه إلى المحكمة يحدث نفسه بأن لا ضير عليه فى تلك الشهادة وهو يعلم علم اليقين أن المتهم كان يتجر بالفعل فى المخدرات وإن لم يشاهده الضابط بعينه وهو يخرج من جيبه المخدرات . فالمصادفة إذن ليست مرفوضة فى فن القصة على وجه الإطلاق ولابد للحكم عليها من أن ننظر أولا إن كانت ممكنة الحدوث ، ثم نتدبر ثانيا ، مدى ما تقدمه للقصة من عناصر فنية أو نفسية ..

ثم يتلو هاتين القصتين قصة ثالثة هى : «فى العتبة» نلمس فيها خطوة جديدة فيما جد على المؤلف من تطور فى نظرته إلى الحياة والناس . والقصة شديدة الشبه بقصة «شاهد إثبات» فبطلها عامل متعطل يدور فى الطرقات على غير هدى وقد يئس من العثور على عمل جديد . وفى تلك اللحظة اليائسة يلقى صديقا قديمًا فيسيران معا حتى يبلغا ميدان العتبة فيشاهدا غلاما كان الترام على وشك أن يدهمه ؛ لأنه لم يأخذ حذره وهو يعبر الطريق . وهكذا يهيئ المؤلف كل الظروف النفسية التى كان لابد أن تدفع بذلك العامل إلى قبول ما عرضه عليه صديقه من أداء الشهادة لمصلحة الشركة فى قضايا الحوادث . ويدعى العامل لأداء الشهادة لأول مرة فى حادثة غلام قتله الترام ثم يعود وقد قبض أجر شهادته الزائفة فيجد فى انتظاره مفاجأة أليمة ، فقد كان الغلام القتيل ولده العزيز ! وعلى ضوء هذه القصص الثلاث نستطيع أن نتتبع تطور المؤلف فى نظرته إلى موقف الإنسان من الخير والشر . فالبطل فى القصة الأولى قد تماسك فى اللحظة المناسبة وانتصر انتصارًا مطلقًا على نوازع الشر ، أما فى القصة الثانية فقد أوشك على الهزيمة لولا تدخل تلك المفاجأة غير المنتظرة . وفى القصة الثالثة يمضى البطل فى هزيمته إلى النهاية ويقترف ما فرضته عليه الظروف من إثم .. وهكذا نرى المؤلف وقد بدأ يتحول عن إيمانه المطلق بغلبة الخير فى نفس الإنسان ويدرك أن موقف الإنسان من الفضيلة والرذيلة لا يتحدد فى نفسه وحدها باعتباره أزمة فردية محضا ، بل تدخل فى تحديده كثير من الظروف الاجتماعية والاقتصادية المختلفة .

على أن المؤلف إذا كان قد فقد إيمانه فى تلك المرحلة بالانتصار المطلق للخير بوحى من تجاربه الجديدة فى الحياة وخبرته المتزايدة بالنفس البشرية ، فإنه لم يفقد حماسته لما ينبغى أن يسود الحياة من فضيلة وخير. وإذا كان البطل قد انزلق إلى اقتراف الإثم أمام ظروف قاهرة فلابد أن تتطهر نفسه بتلك التجربة المريرة ويكفر عما ارتكب من وزر. وبذلك ينتصر الخير فى النهاية . على أن هذا الانتصار قد جاء عن طريق مصادفة غير معقولة لا يمكن أن يتقبلها القارئ بالرضى والاقتناع . وفرق كبير بين هذه المصادفة وبين المصادفة في قصة «شاهد إثبات» فالناس يموتون فى السجن من حين إلى آخر ، ولكن الأقدار يندر أن تلعب هذا الدور اليقظ الواعى فتدبر هذه المكيدة المريرة لذلك العامل المسكين!.

وبتلك القصص الثلاث تنتهى المرحلة الأولى من تطور الكاتب فى نظرته إلى الحياة والناس ، ويدخل فى مرحلة جديدة لا يشغل نفسه فيها بالتفكير فى موقف الإنسان من الخير والشر ، بل يلاحظ سلوكه وانفعالاته وتجاوبه مع ما يعرض له من أحداث ، وينتهى من خلال ذلك إلى تصوير كثير من النماذج الإنسانية الصادقة ، وكثير من المشكلات الاجتماعية والأزمات النفسية ذات الدلالة التى تخرجها من فرديتها إلى إطار إنسانى كبير .

ففى قصة «السبع» نصادف شخصية يمكن أن ترمز إلى نمط تتحقق صفاته النفسية فى كثير من الأفراد فى المجتمع المصرى . وليس «أبو سيد» فيما يقصه على سامعيه من أخبار مغامراته الخيالية إلا نموذجا لكثير ممن يحسون بمرارة الفشل فى الحياة ، ويعجزون عن أن يحققوا ذواتهم وطموحهم فيستعيضون عن ذلك بتحقيقه فى الخيال ، ويجدون متعة كبرى فى إحساسهم بما يثيرون فى نفوس الناس من شعور بالعجب والإعجاب . وتحقق هذا النمط فى كثير من الأفراد ذو دلالة اجتماعية كبيرة إذ يدل عى أن مجتمعنا لا يهيئ لقدر كبير من الناس الفرص والإمكانات التى يستطيعون معها أن يحققوا لأنفسهم من النجاح ما يمنحهم التوازن النفسى والطمأنينة الروحية . وقد هجر «أبو سيد» القرية عند أول

بادرة من بوادر الشك فى حقيقة ما يروى للناس من مغامرات ، لأن ذلك قد أفسد عليه متعته ، وهو يشاهد اللهفة على وجوه سامعيه ، ويرى التماع عيونهم وتوتر أعصابهم المشدودة إلى أحداث مغامراته . لقد كان مجرد ظل طفيف من الشك جديرًا بأن يقتلع من نفسه تلك الطمأنينة التى يجدها فى تصديق الناس المطلق لحكاياته ، وكان عليه أن يبحث عن مستمعين جدد يعيدون إليه طمأنينته ويحقق ذاته من خلال إعجابهم وعجبهم . وليس صحيحًا فى رأيى ما قرره بعض النقاد من أن هذه القصة ترمز إلى هزيمة الخرافات والجهل أمام العلم والمعرفة متمثلة فى إنكار التلميذ أن يكون فى أسيوط سباع . فلم يكن تصديق الناس لحكاية «أبى سيد» المختلقة راجعا إلى الجهل بقدر ما هو راجع إلى خلو حياتهم من الإثارة وإلى ما فى نظام معيشتهم من رتابة تدفع إلى السأم وإلى أن يلتمس المرء أى تجديد يثير فى نفسه شيئًا من الانفعال والحركة . وهم فى تصديقهم لتلك الحكاية الغريبة يكادون يشبهون النظارة فى المسرح بما لديهم من استعداد لتوهم الحقيقة ولو كان ما يجرى على المسرح مخالفًا لها فى بعض الأحيان. وقد ظلوا بعد أن هجر «أبو سيد» القرية مشوقين إلى عودته ساخطين على ذلك التلميذ الذى حرمهم تلك المتعة الطريفة . ولا شك أن فى حياة الريف من التقاليد والمعتقدات ما هو ألصق بالخرافة من مجرد تصديق حكايات «أبى سيد» الخيالية ولو أراد المؤلف أن يعالج أمثال تلك الخرافات لاختار منها ما هو أقدر على تمثيل ذلك الموضوع من قصة «مقتل السبع» ..

وفى قصة «حمارة عوضين» نصادف فى شخصية العمدة رمزًا اجتماعيًا ونفسيًا آخر يتجاوز حدود تلك الشخصية إلى نمط يتحقق فى كثير من الأفراد فى مجتمعنا . فالعمدة لا يحفل بشكوى إبراهيم من أن حمارة عوضين قد أكلت زرعه لأنه مشغول بالحديث عن السياسة العمالية وحل مشكلاتها . وهو يحل تلك المشكلات بطريقة ساذجة . فإذا دار الحديث مثلا عن توحيد ألمانيا وقيل له إن الروس يحتلون نصفها والأمريكيين يحتلون النصف الآخر أجاب فى بساطة : يا سلام – طب ما يقوموا دول ودول ، الألمانيين اللى هنا واللى هنا ويعدوا الحدود

ويخلطوا على بعض ، خلاص تبقى بلد واحدةَ ! وهو يرى أن مشكلة نزع السلاح ليست مشكلة على الإطلاق ! ويكفى أن يلتقى زعماء الشرق والغرب فيحلفوا عى نزعه ثم يذهبون «فى وقت واحد كل منهم على بلده ، وساعة ما يوصلوا ينزعوا السلاح وينفض المشكل» ! وبينما يمضى العمدة فى حل مشكلات العالم على هذا النحو الطريف يجيئه الخبر أن إبراهيم قد أطلق النار على عوضين فأرداه قتيلا . وكان من سخرية الكاتب الموفقة أن اضطر العمدة فى النهاية أن يطلب إلى الخفير أن يحضر مع القاتل «المدعوقة اللى أصل المصايب .. حمارة عوضين» بعد أن سخر فى أول القصة من عوضين وحمارته .. والعمدة هنا نموذج لكثير من الناس فى مجتمعنا ممن يعجزون عن مواجهة مشكلاتهم الخاصة الصغيرة فيحاولون أن يعوضوا هذا العجز بالحديث عن مشكلات كبيرة يقتنعون بما يرسمون لها من حلول خيالية ساذجة لأنها لا تتصل بحياتهم اتصالا مباشرًا ، ولا تصدم بالواقع الذى يعيشون فيه فيبدو ما فى حلولهم من سذاجة وخيال . وهو من ناحية أخرى يمثل ما فى نفوس كثير من الناس من تطلع وطموح لم يؤت أصحابهما ثقافة توجههم إلى السبيل الصحيح فيتخذ طموحهم تلك المسارب الخيالية ، ويجدون فى ذلك كثيرًا من الرضى عن أنفسهم والاقتناع بأهميتهم فى الحياة وقدرتهم على التفكير فى تلك المسائل الحيوية الكبيرة .

أما قصة «أرزاق» فإنها تصور مرة أخرى هذا الطموح والتطلع إلى التقدم ولكن الجهل ينحرف بهما إلى الجريمة . فالريفيون ما زالوا يعملون بوحى من عواطفهم البدائية الحادة التى تدفعهم إلى كثير من الشطط والتهور ، وتضخم فى مشاعرهم كثيرًا من الأشياء الصغيرة فيندفعون إلى أعمال جسيمة لا تتناسب مع بواعثها التافهة . فمع أن الشبان الثلاثة كانوا قد اتفقوا على خطة سليمة لمعرفة ذلك النبات الغريب الذى كان يزرعه الخواجة فيدر عليه ربحا وفيرًا ، فإنهم لم يستطيعوا أن يثبتوا على عزمهم بل إنقاد أولهم إلى إغراء المال وانقاد ثانيهم إلى إغراء تلك القيم البدائية والعواطف الحادة فقتل صاحبه لأنه ارتكب خيانة لا يكفر عنها فى نظره إلا القتل . وكذلك فعل بصاحبه الثانى حين انقاد وراء المال كما

فعل صديقه الآخر . وكم من أمثال هذه الجرائم ترتكب فى ريفنا دون أن يكون هناك باعث حقيقى يتناسب مع جسامتها ، ولكن الناس يرتكبونها مع ذلك لأن حياة الإنسان لم يصبح لها بعد فى مجتمعنا من القداسة ما يدفع القاتل إلى أن يفكر فى مصيره أو مصير من يريد أن يقتله .

وقد يتعرض المؤلف فى تلك المرحلة الثانية من مراحل تطوره إلى فكرة الخير والشر كما فعل فى قصصه الثلاث الأولى ، ولكنه هنا لا يأبه كثيرًا لما وراء سلوك شخصياته مّن مغزى خلقى ، بل يقدم إلى القارئ نماذج من السلوك الإنسانى فيها كثير من المتعة والطرافة فى أسلوب ساخر يثير الابتسام ، ولكنه مع ذلك لا يغطى على دلالات تلك القصص من الناحية الاجتماعية والخلقية وإن لم يعالجها المؤلف معالجة مباشرة ولم يقصد إلى اتخاذ موقف خلقى خاص . وهذا الاتجاده واضح فى قصصه «هريسة والباشكاتب والواد عاشق» .

هذا من حيث مضمون القصص ودلالاتها النفسية والاجتماعية ، أما من حيث شكلها وأسلوبها وبناؤها الفنى فيبدو أن الكاتب قد رسم لنفسه طريقة واضحة منذ البداية والتزمها فى هذه القصص جميعًا . ومن الواضح أنه يؤثر الأسلوب الحى السريع والحركة المتطورة على الوصف والتحليل ورسم الأجواء والتمهل عند بعض المواقف الخاصة . وسبيله إلى ذلك أن يراوح بين السرد والحوار، وأن يدع المجال لشخصياته لكى تتحرك وتتكلم وتعبر بحركتها وكلامها عن دخائل نفوسها وطبيعة تكوينها ونظرتها إلى الأمور . لذلك يبدأ كثيرًا من قصصه بأن تقدم الشخصية نفسها بنفسها إلى القارئ عن طريق حوار تتبادله مع بعض الشخصيات الأخرى ، ثم يتدخل هو بعد ذلك فى تفاصيل القصة وأحداثها. وهو من هذه الناحية أشبه بالكاتب المسرحى الذى يترجم عن أفكار شخصياته وعواطفهم بالحوار والحركة ، ويبين موقفه من المشكلات التى تتعرض لها القصة من خلال السلوك والمواقف التى يدفع بشخصياته إليها . ولا شك أن لهذه الطريقة ميزتها ، فهى تمتع القارئ بما تقدم إليه من شخصيات إنسانية حية وأحداث

مختارة متطورة وحوار ذى دلالات نفسية واجتماعية كثيرة . ولكن القارئ مع ذلك يفتقد فى هذه الطريقة شخصية الكاتب وأسلوبه الخاص وقدرته على تصوير ما يدور فى نفوس شخصياته وعقوله من عواطف وأفكار لا يدركونها هم على حقيقتها ، ولا يستطيعون التعبير عنها إلا بوسائلهم التعبيرية أو السلوكية الفطرية الساذجة ، لأنهم فى مستوى اجتماعى وفكرى لا يتيح لهم قدرًا كبيرًا من النظرة الصادقة إلى الأمور ، أو قدرة خاصة على التعبير عن موقفهم منها وإحساسهم بها. ولا شك أن هذا الأسلوب يمكن أن يكون أكثر ملاءمة وتوفيقا لو كانت شخصيات القصة على مستوى عال من الثقافة والوعى الاجتماعى يعوضنا عما نفتقده من أسلوب الكاتب وفلسفته الخاصة فى الحياة . والقصة القصيرة فن يعتمد قبل كل شيء على أن يروى الكاتب الأحداث ويحلل الشخصيات بنفسه فيرى القارئ فى القصة لمساته الفنية الخاصة وطريقة تعبيره وقدرته على تحريك الأحداث والشخصيات فى خطها المرسوم . وهناك فرق كبير من هذه الناحية بين المسرحية والقصة ، فالأولى تتيح للشخصيات أن تعبر عن نفسها من بداية المسرحية إلى نهايتها ، وبذلك نستعيض عما قد يكون فى حوارها من أسلوب عادى وما قد يكون فى تفكيرها من سطحية بتتابع المواقف النفسية التى تخلق حوارًا متكاملاً يدل فى مجموعه على طبيعة الشخصية وإن لم يكن فى جزئياته ذا دلالة كبيرة . أما الحوار فى القصة القصيرة فإنه مهما يَطُل يظلّ مبتورا غير متطور ، ويظل مقيدا فى دلالاته بمستوى الشخصية التعبيرى والنفسى الخاص. لذلك يخيل إلى أن كتاب القصة القصيرة ينبغى أن يقتصدوا قدر الطاقة فى الحوار فلا يلجأوا إليه إلا لضرورة فنية أو نفسية خاصة ، ولا يطيلوا فيه إلا حين يتحقق لشخصياتهم من القدرة على التعبير والتفكير والإحساس ما يعوضنا عن اختفاء شخصية الكاتب إلى حين . على أن حوار المؤلف مع ذلك ليس فيه ما نجده فى كثير من قصصنا المعاصرة من لغة عامية مصنوعة مليئة بالعبارات والأمثال الشعبية التى تتتابع فى صورة غير طبيعية ، بل يحرص المؤلف على أن يكون حواره مطابقا لطبيعة الشخصيات والمواقف متمشيًا مع روح اللغة العامية

كما نتحدثها وكما نسمعها من أفواه تلك الشخصيات فى واقع الحياة . وهو لا يخرج عن هذا المنهج إلا في القصة الكاريكاتيرية التى تستلزم بطبيعتها – كما يستلزم الكاريكاتير – شيئًا من المبالغة والتأكيد . ومن أمثلة ذلك حواره فى قصته الطريفة «إشارة» .

وبعد ، فإننا نرحب بهذه الملكة الكبيرة الجديدة فى نشاطنا القصصى راجين أن يتابع الكاتب ما اتبعه من تطور مستمر حتى ينتهى إلى آفاق عالية من التجويد والإبداع ..

مجلة الشهر – نوفمبر ١٩٥٨

(٢)

لونان من قصصنا القصيرة ..

. كان العام الماضى من أخصب الفترات فى إنتاج القصة القصيرة فى بلادنا، فقد ظهرت فيه عدة مجموعات من هذا الفن بعضها لكتاب يمارسونه لأول مرة ، وبعضها لأدباء قد رسخت أقدامهم فيه وعرفهم القراء من مجموعات سابقة. وقد تعددت ألوان هذا الإنتاج واختلفت مستوياته الفنية بحيث يمكن أن يكون موضع دراسة طويلة . وسأحاول فى هذا المقال أن أدرس لونين اثنين من هذه الألوان يتمثلان فى مجموعتين ظهرتا فى الشهر الماضى ، إحداهما بعنوان «سوزى والذكريات» للأستاذ عبد الرحمن فهمى ، والثالثة بعنوان «فتاة فى المدينة» للأستاذ محمد أبو المعاطى أبو النجا . وقد اخترت المجموعتين لأن كلتيهما تمثل اتجاها يخالف اتجاه الأخرى فى معالجة الموضوع وطريقة العرض وأسلوب التعبير؛ مما يتيح للدارس من خلال هذا التقابل أن يخوض فى كثير من القضايا الفنية فى القصة القصيرة ..

فمجموعة الأستاذ عبد الرحمن فهمى مجموعة ضاحكة ، إن صح هذا التعبير ، فيها من مفارقات المواقف وسذاجة الشخصيات وطرافة الحوار ما يبعث على الابتسامة أحيانا ، وما يثير الضحك الصاخب أحيانا أخرى ، حتى القصص التى تنطوى على بعض المآسى الإنسانية يشيع فى ثناياها ذلك الجو المرح الذى يبدو أنه انعكاس لشخصية الكاتب نفسه كما يعرفه أصدقاؤه فى الحياة . أما مجموعة الأستاذ أبو النجا فتسيطر عليها روح من الجد والصرامة تطبعها بطابع يقرب من الفلسفة فى إدراك الموضوع ومعالجته ، ويضفى على أسلوبها سمات

فكرية واضحة تلائم تلك النزعة الفكرية ، من اقتصاد فى التعبير وتحرج من الانطلاق واختيار واع للألفاظ وبناء محكم للعبارة . ولا شك أن كلا من هذين الاتجاهين يمكن أن يثمر قصصا ممتازة إذا تحققت فيه المقومات الفنية اللازمة ، ولم يصبح عنصر المرح أو الفلسفة شيئًا سابقًا على العمل الأدبى يسيطر على الكاتب ومواقف القصة وشخصياتها وأسلوبها فى العرض والتعبير . وسأحاول أن أبين مدى نجاح الكاتبين فى استخدام هذين العنصرين – الفكاهة والفكر – لتصوير بعض المواقف والشخصيات والأفكار فى الحياة والمجتمع .

(أ) سوزى والذكريات

لاشك أن الفكاهة – إذا أحسن استخدامها – من خير وسائل الأديب لكى يعبر عن موقفه من الحياة ويكشف القناع عما فى أوضاعها من مفارقات ، ويسخر مما لا يرضيه ويطلع القارئ على كثير من مشكلات المجتمع وجوانب النفس الإنسانية ونوازعها المعقدة . ولكى يرتفع الأدب الفكاهى إلى مستوى الأدب الجاد ينبغى أن يكون للفكاهة هدف من تلك الأهداف التى أشرنا إليها ، وألا يقتصر أثرها عند القارئ على إثارة الضحك أو إشاعة السرور والبهجة ، ولكننا مع ذلك لا يمكن أن ننكر قيمة القصة الفكاهية على الإطلاق ، أو نتجاهل ما للمرح من قدرة على تجديد النشاط الإنسانى وبث روح من التفاؤل والإقبال على الحياة عند القارئ ، غير أن هذه الغاية تتحقق كذلك فى الأدب الفكاهى الهادف الذى يمتع القارئ ويفيده على السواء . على أننا لا نستطيع أن نفرض على كاتب يتجه نحو الفكاهة الخالصة أن يتخلى عن طريقته ، ولا نستطيع أن نغض من قدر المتعة التى يقدمها إلى قارئه عن هذه الطريقة مادام لا يسف في فكاهته أو يغلبها على بعض الاعتبارات الإنسانية والاجتماعية الجديرة بالاهتمام فى الموضوع الذى يكتب فيه ، ولكن من حقنا كذلك أن نضعه فى منزلته الصحيحة بين الكتاب عند المقارنة بين ألوان الأدب المختلفة . وهو من هذه الناحية لا يمكن أن يسمو إلى مكانة كاتب جاد أو آخر يتخذ من الدعابة وسيلة إلى الجد ..

وللأستاذ عبد الرحمن فهمى فى مجموعته قصص يبدو أنها خالصة للفكاهة المحض كقصته «على الله» . وفيها يروى بالحديث العامى الطريف – على لسان دفاع «بائع فجل» عن نفسه أمام القاضى بعد أن قبض عليه بتهمة التسول. فقد كسرت ساقه ذات يوم فى حادث سيارة فنقل إلى المستشفى حيث وضعت ساقه فى الجبس ثم خرج من المستشفى وليس معه أجر السيارة لكى يعود إلى بلده الريفى ، فخطر له أن يقضى الليل فى مقام السيدة زينب . وجلس أمام المسجد فما لبث أن جاء بعض المحسنين فألقى فى يده بعض النقود ، ثم تكرر هذا الأمر حتى تجمع لديه آخر النهار مقدار لا بأس به . وهكذا استمرأ حياته الوادعة الجديدة وعزم على أن يبقى الجبس على ساقه بعد أن التأمت حتى جاءه فى النهاية من ساقه إلى القسم بتهمة التسول . ولن يستطيع هذا التلخيص السريع أن يلم بما فى حديث البائع من سذاجة أو تصنع للسذاجة يبعث الضحك لطرافته وتدفقه وشعبية عباراته وألفاظه . والقصة تعتمد – كما هو واضح – على الفكرة الشائعة عن سهولة الارتزاق من التسول وعن المبالغ الكبيرة التى يجنيها المتسولون دون عناء . وقد كتب الاستاذ محمود تيمور عن هذا الموضوع من قبل قصة بعنوان «إحسان لله» تشبه إلى حد كبير قصة الأستاذ عبد الرحمن فهمى . فقد روى فيها كيف جاء فلاح من قريته إلى القاهرة بحثا عن عمل ثم انتهى به المطاف إلى مسجد السيدة زينب فجلس أمام بابه يستريح من رحلته الطويلة فجاء بعض المحسنين ودس فى كفه بعض النقود ، وتكرر هذا حتى خرج بحصيلة طيبة آخر النهار . وهكذا قرر أن يتخذ من التسول مهنة تغنيه عن العمل الذى هجر قريته سعيا وراءه . وكلتا القصتين ، تقوم كما قلنا ، على مفهوم شائع قد لا يثبت على البحث والتمحيص ، وقد يصور مشكلة التسول على غير حقيقتها وينتزعها من كثير من الظروف الاجتماعية والاقتصادية التى تخلقها فى مجتمعنا الحاضر . ومن هنا حكمنا على قصة الأستاذ عبد الرحمن فهمى بأنها خالصة للفكاهة المحض ، لأننا لا نستطيع أن نعدها عرضا صحيحا لهذه المشكلة الاجتماعية الخطيرة ما دام الكاتب قد تناولها من هذه الزاوية الميسرة المألوفة دون تمحيص.

وقد بالغ الكاتب فى تصوير سذاجة البائع مبالغة جعلته أقرب إلى البلاهة منه إلى السذاجة. فقد زعم له المخبر الذى اقتاده إلى القسم أنه سيأخذه إلى قصر أحمد باشا المناسترلى الذى اعتزم أن يفرق ألف جنيه على المساكين بعد أن عاد من الحجاز. وحين بلغا القسم سأل عن الجنود الذين يقفون ببابه فزعم له المخبر أنهم حراس القصر ، ثم أقنعه أن يدخل إلى الضابط موهما إياه أنه الباشا المزعوم فدخل إليه وسأله ما يرجو من إحسان فإذا بالضابط يشترك أيضا فى هذه الخديعة فيطلب إليه أن يوقع على محضر التحقيق باعتباره «قسيمة» لابد أن يكتبها قبل أن يأخذ النقود ! ولابد للقارئ هنا أن يتساءل: لماذا لجأ المخبر إلى هذه الحيلة وكيف عرف فى هذا المتسول بالذات كل تلك البلاهة ، ولماذا اشترك الضابط فى هذا الخداع وهو من ناحية لا يعلم من أمره شيئا ، وهو من ناحية أخرى غير مضطر إلى أن يخدعه ، للقارئ أيضا أن يتساءل كيف تبلغ الغفلة هذا الحد عند بائع مهما يكن ريفيا فإنه يتردد على المدينة كل يوم ويعرف من أمر شرطتها ومخبريها وأقسامها مالابد أن يعرفه كل بائع جوال !

ولكننا لا ينبغى أن نحاسب الكاتب فى هذه القصة بمثل هذا المنطق ما دام قد قصر غايته كما قلنا على إثارة الضحك . ولكننا لابد أن نحاسبه حسابا عسيرا فى القصص التى تبدو أنه قد استهدف فيها معالجة بعض الموضوعات الإنسانية و الاجتماعية من خلال الفكاهة ، ثم ترك للفكاهة أن تسيطر على القصة وتعبث بجدية الموضوع . ولعل خير مثال على ذلك قصة «قنبلة ذرية» وفيها يقدم إلينا شخصا يحسب أنه شاعر كبير يحمل مسئولية الدفاع بشعره عن الملايين من البشر الذين تهددهم القنبلة الذرية ، ونراه وقد جلس فى ترام منتصف الليل مشغولا بإتمام قصيدة كان قد بدأها عن القنبلة الذرية .

وكما كسرت سيارة ساق البائع كذلك كسرت سيارة ذراع الشاعر فصرفته زمنا ما عن إكمال قصيدته . ويرسم الكاتب صورة ساخرة للشاعر وهو يحاول من حين إلى آخر أن يخرج منديله من جيبه ليمسح به أنفه وهو معرض للهواء الرطب

فى تلك الساعة المتأخرة من الليل : فيقول «وكانت هذه الحركة تسبب له ضيقا ، فالمنديل فى جيبه الأيسر وذراعه اليسرى معلقة بضمادة إلى رقبته ومغلفة بطبقة من الجبس تمنعه من استعمالها ، فكان مضطرا إلى إخراج المنديل من الجيب الأيسر بيده اليمى ، فيلتف ذراعه حول بطنه المنبعج ، وتتعثر أصابعه فى أطراف السترة المهدلة وتصطدم بفتق فى النسيج قبل أن تصل إلى الجيب . ولقد خطر له أكثر من مرة أن يدس المنديل فى جيبه الأيمن ليتجنب هذه المتاعب ولكنه كان يعدل عن ذلك ، فالمنديل كبير قذر وفى جيبه أوراق يخشى أن يفسدها المنديل إذا لامسها . ثم يمضى الكاتب فى سخريته فيصور الشاعر وهو يحاول أن يقيم وزن بيت مكسور فى القصيدة فيه اسم جنكيزخان . ويستقيم الوزن للشاعر إذا اختصر الاسم إلى جنكيز ولكنه يخشى أن يغضب هذا الاختصار الأمريكان والروس على السواء . فسيغضب الأمريكان لأنهم سيرون فى هذا تدليلا لقائد مغولى روسى كما يدللون هم أيزنهاور فيسمونه «أيك» . وسيثور الروس لأنه حذف من اسم قائدهم كلمة «خان» وهى رتبة مثل سلطان وإمبراطور وفى هذا تحقير للقائد المغولى العظيم ! وهكذا تنتهى بنا الصورة – تحت إغراء الفكاهة – إلى تلك البلاهة التى شهدناها عند البائع فى القصة الأولى . ولكن البلاهة هنا لا يمكن أن تغتفر ، لأن القصة غير خالصة للدعابة المحض ، إذ يبدو جليا أن الكاتب يريد أن يعالج من خلالها موضوعا اجتماعيا مهما يتصل بوظيفة الشعر وغاية الفن بوجه عام . فالشاعر يلتقى فى الترام بخليط من أبناء الشعب منهم فتى مرفه يلبس قميصا مشجرا ويلوك فى فمه قطعة من اللبان ، وعامل يرتدى ملابس العمل ، وثلاثة من البائعين المتجولين الذين يروجون لبضاعتهم بالغناء والنقر على الطبل ، وفرقة موسيقية فرغت من إحياء حفلة زفاف . والشاعر يضيق بصخب الجماعة وغنائهم وموسيقاهم إذ يصرفه ذلك عن إقامة البيت المكسور . ثم ينتهى الأمر بأن يلقى عليهم مقطعا من قصيدته عن القنبلة الذرية ، اختاره الكاتب من قصيدة معروفة لشاعر معروف من دعاة الشعر الجديد . ولكن الجماعة لا تفهم من شعره الغامض شيئا فيتناولونه بدعاباتهم وتهريجهم ، حتى يفصح

آخر الأمر عن هدفه على لسان العامل فيقول : «أصل صحيح يا أستاذ .. دا كلام تقوله برضه ؟ هى دى طريقة تحارب بها القنبلة الذرية ؟ أساطير صينية قديمة واللا جديدة حتى ! أنا اعرف إن الشعر ينكتب للناس اللى زى دول لأن هم اللى حيحطموا القنبلة الذرية. فلازم تكتب كلام يعرفوه . كلأم منهم ولهم ! سمعت الموال اللى غناه الجدع ده؟ أهوده الكلام اللى ينقال .. مش كونغاى!» .

وإذا تجاوزنا هذه الموعظة المباشرة لنتبين إلى أى حد نجح الكاتب فى معالجة فكرته بطريقة فنية صحيحة ، فسنرى أن الإغراق فى الفكاهة قد أفسد عليه غايته ، فإن تلك الصورة الساخرة التى رسمها للشاعر تحول بلا شك دون أن يكون هذا الشاعر مثالا للشعراء الذين يعيشون بمعزل عن الشعب ويقولون كلاما ، إن يكن فى موضوع خطير يهم الناس ، فإن الناس لا يفهمون ما فيه من صور بيانية وتهويمات بعيدة عن الواقع . فمن الطبيعى لشاعر على هذا القدر من الملكة الفنية التى لا تستطيع أن تقيم بيتا من الشعر ، أن يجئ بمثل هذا الكلام الذى بدا كالألغاز لأبناء الشعب وهذا الشاعر مع ذلك ليس بعيدًا عن الطبقات الشعبية ولا ينتمى إلى طبقة اجتماعية أو ثقافية خاصة تجعله بمعزل عن أحاسيس الناس وطرق تعبيرهم . لذلك كان غريبًا أن يقتبس المؤلف له مقطوعة من شاعر مثقف عرف بميله إلى استخدام الأساطير فى شعره بدل أن يصور شاعرا حقيقيا من هذا الطراز لتكون المفارقة قائمة على وضع منطقى سليم .

وقد أراد المؤلف أن يمكن لهذه المفارقة فلجأ إلى شىء غير قليل من التعسف حين أجرى على لسان مغنى الموال الذى أشار إليه موالا يتحدث عن الاستعمار وفظائع الإنجليز . ولم يكن هذا الموال بالطبع شعبيا نابعا من انفعالات الجماهير بصورة جماعية تلقائية بل اقتبسه المؤلف من شعر صلاح جاهين . وقد يجول فى خاطر القارئ من هذه المقابلة التى أقامها الكاتب بين الشعر الفصيح والموال العامى أنه يريد أن يسخر من الشعر الجديد ، لكن ذلك الخاطر ينتفى حين ندرك أن المؤلف قد اقتطع أبياتا خاصة منن سياقها ، واختار أن يكون لها طابع الرمز

والغموض مما يجعلها غير صالحة تماما لكى تمثل هذا المذهب الجديد فى الشعر. وقد احتاط مع ذلك ضد هذا الخاطر فقال فى حاشية بأسفل الصفحة التى وردت فيها هذه الأبيات :

«هذه الأبيات مأخوذة نصا من قصيدة رؤيا فوكاى لشاعر جديد واستغلالها فى هذه القصة لا علاقة له بقيمتها من وجهة النظر الفنية» .

وقد استشف الدكتور عبد الحميد يونس فى مقدمته للمجموعة وجها آخر لتأويل القصة فقال : «وهذه القدرة فى الالتقاط والاختزان والتصوير جعلته يتخير ما يصلح نموذجا بشريا . وهذا واضح كل الوضوح فى «القنبلة الذرية» . فعلى الرغم من المعنى الذى يستشف منها وهو وظيفة الأدب وعلاقته بالحياة تخير عاملا يرتدى زى العمل وشابا فارغا لاهيا يرتدى قميصا مشجرا ويمضغ اللبان وشاعرا رخوا يعتصم ببرجه العاجى ، واتضح الرمز أكثر فأكثر حين جسم موكب الحياة فى عربة الترام وإرادتها فى السير ، فى الكمسارى والناس يصيحون ويسخرون ولا تشغلهم المعرفة التى لا ترتبط بحيويتهم إلا لحظة ..» .

ولو كانت كل هذه المعانى واضحة فى القصة على هذا النحو لجعلت لها قيمة إنسانية كبيرة ولاغتفرنا من أجلها هذا الإسهاب الغريب فى الحديث عن تهريج الموسيقيين وغنائهم ، وهذا الإسراف فى الحوار الذى لا يخدم غاية فنية أو نفسية واضحة . ولكن تلك الشخصيات الكثيرة التى قدمها الكاتب فى عربة الترام لا يتحقق لها وجود نفسى أو طبقى كامل ، ولا نعايشها معايشة كافية لندرك دلالاتها الرمزية التى يشير إليها الدكتور عبد الحميد يونس . فالشاب المرفه مجرد شاب من هذا الطراز ليس له صفات خاصة مميزة ولا يجرى على لسانه من الحديث إلا ما يعبر عن استيائه من صخب المغنين والفرقة الموسيقية ، وهو استياء جدير أن يثور فى نفس أى إنسان إذا لم يكن فى حالة نفسية تسمح له بالمشاركة فى هذا الصخب أو الاستمتاع به . والعامل هو أيضا مجرد عامل ليس له كيان خاص متميز .أما أن الكمسارى يمثل إرادة الحياة فى السير فربما كان

المؤلف قد قصد حقا إلى هذا الرمز ولكنه رمز يضيع فى ضجيج القصة وحوارها الطريف وسردها المسرف فى الإفاضة ..

فإذا كان الكاتب لم ينجح فى اختيار الشخصية المناسبة ولم يوفق فى السخرية من الشعر الجديد ، أو لم يقصد إلى هذه السخرية ، وإذا كان لم يقدم إلينا فى قصته نماذج إنسانية ذات دلالات واضحة ، فماذا يبقى إذن فى القصة ؟ تبقى فيها الفكاهة والمتعة التى تثير الضحك حقا ، وتلك قدرة لا يستهان بها . على أننا كما قلنا لا نستطيع فى مثل هذه القصة أن نكتفى بالفكاهة وحدها لأن القصة مرتبطة ارتباطا صريحا بمشكلات إنسانية وفنية هامة تثير انتباه القارئ ولكنها تضيع فى زحمة الدعابة الطريفة ..

ومن القصص التى تتضمن موضوعا إنسانيًا عميقا لو أحسن الكاتب تناوله لجاء بدراسة نفسية ممتازة قصة «خير من النوم» غير أن الكاتب – مع الأسف – قد جنح هنا أيضا إلى تغليب الفكاهة من ناحية و إلى الأسلوب السردى الذى يحتفل برواية الحدث أكثر من احتفاله بتعمق دلالته وما ينشأ عنه من صراع فى نفس الشخصية القصصية من ناحية أخرى ، وتلك ظاهرة مشتركة فى كثير من قصص المجموعة حتى ليكاد بعضها يكون مجرد سرد لحدث محض وإن حاول الكاتب أن يغطيه ببعض الحوار أو السمات النفسية للشخصية ، كما فى قصة «تحت القبة» . وقصة «خير من النوم» يرويها المؤلف على لسان المتكلم وقد سكن فى غرفة فوق سطح أحد البيوت تمتلكه سيدة لها بنت دميمة ولكنها سيئة السيرة . ويفاجأ الساكن ذات يوم بساكن جديد فى غرفة مجاورة ، وكان طالبا بكلية الهندسة ، مغرقا فى التدين والسذاجة معا حتى لنراه يستذكر دروسه على طريقة تلاميذ المدارس الابتدائية فيقطع الجملة إلى كلمات ليس لها معنى مفهوم إذا انفصلت عن سياقها ويظل يكررها ثم ينتقل إلى عبارة أخرى وهكذا . ويحاول الطالب أن يقنع الساكن القديم – راوى القصة – بتدينه المتزمت ولكنه لا يفلح فيوجه اهتمامه آخر الأمر إلى هداية ابنة صاحب البيت . وفى ختام القصة يرى الراوى الفتاة الدميمة خارجة تتسلل عند الفجر من غرفة الطالب !

وقد تنبأت وأنا أقرأ القصة - كما يستطيع كل قارئ تعود قراءة القصة القصيرة - بنهاية الطالب المحتومة . وليس هذا عيبا فى ذاته حين تكون النهاية مجرد ختام لموقف إنسانى أو صراع نفسى أو دراسة لمشكلة اجتماعية أو غير ذلك من المعانى ، ولكنه يصبح عيبا خطيرا إذا اعتمدت القصة اعتمادا تاما على طرافة النهاية ، لأنها من ناحية تفقد عنصر المفاجأة بتوقع القارئ الخبير لها ، ولأنها من ناحية أخرى تخلو من كل ما يمكن أن يثرى وجدان القارئ وفكره وتجعل من عملية السرد الفنى مجرد تمهيد محبوك للنهاية غير المتوقعة .

فليس المهم فى قصتنا هذه أن يسقط الطالب المغرق فى التدين بل ربما كان سقوطه مصيرًا محتومًا يتوقعه القارئ عند من كان فى ضيق أفقه وغفلته ، ولكن ما يهم القارئ حقا هو أن يقدم الكاتب إليه كشفا نفسيا فنيا لما قام فى نفس الطالب من صراع أليم بين قيمه الخلقية ورغباته الغريزية ، ويبين له من خلال السلوك والمواقف والعبارة كيف انهار الطالب بالتدريج حتى خضع فى النهاية لنداء الجسد . غير أننا لا نظفر فى القصة بشيء من هذا بل نرى الكاتب ينبئنا بخاتمة الصراع الذى لم نشهده فى عبارة تقريرية محضة فيقول : «فأحسست بالشفقة نحوه ولم يعد فى نظرى إنسانا استغفلنى ، كانت مشكلته واضحة ، لقد انتصر عليه الجسد فاستسلم ، وهو يبكى الآن إيمانه الضائع» . ويدل أن يوجه الكاتب اهتمامه إلى هذا الصراع نراه يهتم بتصوير بعض المواقف الطريفة الواضحة الافتعال جريا وراء الفكاهة كعادته . فراوى القصة يصعد السلم إلى غرفته فيسمع صوت الطالب فى الليلة الأولى - داخل شقة صاحبة البيت - يحكى للفتاة قصة عن سيدنا عمر ، وفى الليلة التالية يسمعه يحكى حكاية عن سيدنا عثمان وفى الثالثة عن الإمام على ، وكأن الطالب كان يوقت مواعظه لتتفق تماما مع صعود الراوى درجات السلم ، وكأن صعود السلم يستغرق من الوقت ما يكفى ليسمع المرء فيه قصة كاملة ؟ وقد كان من الممكن أن يتجنب المؤلف هذا الزلل لو أنه لم يرو قصته بضمير المتكلم ، فقد كان يستطيع حينئذ أن يقص علينا ما يشاء دون أن نسأله كيف عرفه . أما حين تتحدث إحدى شخصيات

القصة بنفسها فإنها لا تستطيع – كما هو معروف – أن تروى من الأحداث والمشاعر والأفكار إلا ما أتيح لها أن تطلع عليه بطريقة منطقية معقولة .، وقد لجأ المؤلف إلى مثل هذا الترتيب المفتعل للأحداث والأفكار فى قصة «الأسماء الخمسة» فإذا قال المدرس «أخوك» فكر التلميذ الصغير فى أخيه السجين ، وإذا قال «فوك» طافت بخياله صورة «عم رضا» جارهم ذى الفم المقطوع ، وإذا قال «ذو مال» فكر فى أن أباه لو كان ذا مال لاشترى له دراجة !

ومن بين الأسباب التى كانت تحتم على الكاتب أن يحفل فى قصته بالصراع أكثر من احتفائه بنهايته أنه جعل الفتاة بالغة الدمامة مما يجعل سقوط الطالب نتيجة لكثير من العوامل النفسية المتضاربة لا مجرد استجابة طبيعية لإغراء امرأة جميلة . وقد وصف المؤلف الفتاة بقوله :

«كانت على حظ كبير من الدمامة ، فقد فقدت إحدى عينيها فى الصغر فتخلفت مكانها كتلة من اللحم الأحمر ، ووجهها مليء بالبثور وشفتاها ناتئتان كأنهما نعل حذاء قديم انفصلت مقدمته عن جلدة الوجه» ، ولا أدرى كيف استساغ الكاتب هذا التشبيه القبيح البعيد عن كل المشاعر الإنسانية الرقيقة ، وبخاصة أن شخصية الفتاة ليست موسومة بشر واضح يغتفر هذا التعبير المهين ! . ولا أدرى كذلك لماذا يصر الكاتب على أن يكون سقوط شخصياته – أو تفكيرها فى السقوط– تحت إغراء ظروف لاتبعث على الإغراء . ففى قصته «موقف لأجل رجل واحد» نرى زوجة رجل عقيم تستجيب لإغراء عامل يفرغ عربة مليئة بالتراب أغبر الوجه ، زرى الثياب ، يصفه المؤلف بقوله : «كان وجهه هضيما معروقًا تنتشر فيه ندوب وحفر مختلطة بشعر لحيته الذى ينبت متفرقا كالأعشاب الطفيلية فى أرض رملية، وعروق رقبته بارزة كأعواد البوص ، وكان أسمر البشرة وإن لم تكن سمرته أصيلة بقدر ما هى أثر للفح الشمس ولتلك العجينة اللزجة التى تغطى وجهه ، عجينة العرق والتراب». وقد يكون طبيعيا فى بعض الأحيان أن تفكر امرأة رجل عقيم فى خيانة زوجها ، ولكن هذا التفكير يجب أن ينبعث تحت إغراء ظروف

معقولة تكون حافزا لانطلاق الرغبات المكبوتة تحت وطأة التقاليد أو الشعور بالوفاء أو التحرج من الاثم أو غير ذلك عن المشاعر ..

والحق أن هذه القصة رغم هذا المأخذ ورغم أن فيها ما فى سائر قصص المجموعة من استطراد تنطوى على معنى نفسى عميق وفق الكاتب فى نهاية القصة إلى إبرازه بنجاح حين ثار الزوج العقيم على صاحب عربة التراب لأنه قال له وهو لا يدرى أنه ينكأ جرحا عميقا : «أنت مالك يا أخينا .. أنا باضرب الكلب ، مالك أنت بيه ؟ هو كان ابنك ؟» وكذلك حين نسيت المرأة فى تلك اللحظة أزمتها وعقم زوجها واستجابت لرجولة زوجها وعطفت على مأساته ..

وفى المجموعة من هذا اللون الإنسانى قصتان أخريان هما «ميشو وسوزى» و«أزمة» ، وإن ذهب الاستطراد والحشو والدعابة بكثير من محاسن القصة الأولى بوجه خاص . كما أننا نأخذ على الكاتب هذه النهاية المفتعلة التى تشبه إلى حد كبير حوادث بعض الأفلام المصرية حين لم يجد للمدرس من عمل بعد أن قضى مدة طويلة فى السجن لأنه قتل زوجته إلا عمل جارسون فى إحدى الحانات!

وبعد ، فلعلى قد قسوت فى النقد على الأستاذ عبد الرحمن فهمى ، ولكنى قد اندفعت إل ذلك بإيمانى أن لديه إمكانات وطاقات كبيرة لم يحسن استخدامها فى هذه المجموعة ، وبإحساسى بالفرق الضخم بين قدرته التعبيرية والفنية فى روايته الممتازة «فى سبيل الحرية» ، وبين تعبيره وفنه فى هذه القصص . وهو جدير إذا أحسن استخدام كل طاقاته وإمكاناته أن ينتج خيرًا من هذا بكثير ..

(ب) فتاة فى المدينة

كل أدب كبير لابد أن ينطوى على فكرة أو أفكار كبيرة ، فالأدب الرفيع لايمكن أن يكون مجرد تصوير صادق لمشاعر الناس أو مواقف الحياة أو جوانب المجتمع دون أن يكمن وراء كل هذا فكر نافذ يجعل من الشعور أو المواقف أو الشخصية الخاصة رمزا لحقيقة هامة عن الإنسان أو المجتمع ، تتجاوز بالقارئ مرحلة الانفعال الشعورى الخالص إلى التفكير فيما وراء الرمز من حقائق . لذلك رحب القراء المثقفون بمجموعة الأستاذ أبو النجا لأنها تسد نقصا ظاهرا فى معظم إنتاجنا القصصى الذى يعتمد على إثارة الإحساس وحده ويكاد يخلو من عناصر الفكر والتأمل .. فالأستاذ أبو النجا يكتب قصصه ليحول من خلالها أفكاره عن بعض مشكلات الحياة إلى مشاعر تتحقق فيها حرارة الشعور ونفاذ العقل على السواء ، وتلك محاولة ينبغى أن يمارسها الأديب رغم ما فيها من مواطن كثيرة للزلل أهمها أن ينكشف العمل القصصى فى النهاية عن فكرة لا وزن لها أو تسيطر الفكرة سيطرة تامة على الكاتب وتظل طافية على سطح القصة دون أن تتخلل ثناياها وتتحول بقدرة العناصر الفنية إلى شعور ..

وفى هذه المجموعة قصص استطاع الكاتب فيها أن ينجح إلى حد كبير فى محاولته الفكرية ، وقصص ظلت الفكرة فيها مجرد فكرة تفرض نفسها على الكاتب والقارئ معا ، وأخرى تشترك فى هذا المأخذ وتجمع إليه أن أفكارها إما أنها شائعة معروفة تكاد تكون من المسلمات البديهية ، وإما أنها ليست ذات وزن كبير تستحق من أجله أن يعالجها الكاتب فى عمل قصصى ..

ولعل أحسن ما يمثل اللون الأول قصة «حارس المقبرة» وهى فى رأيى خير قصص المجموعة كلها ، ففيها دراسة نفسية فنية دقيقة لذلك الصراع الحاد الذى دار فى نفس حارس المقبرة الأمين وهو يمارس هذا العمل لأول مرة ، وفيها تتبع

بارع لبزوغ فكرة سرقة الكفن من المقبرة التى عهد أهل الميت إليه بحراستها لما عرف عنه من طيبة وأمانة ، وإنماء ذكى لتطور هذه الفكرة فى نفس الحارس وتسلطها عليه من خلال ظروف طبيعية قاهرة حتى تنهار مقاومته وقيمه وضميره فى النهاية . ومع أن ما أتاه الحارس عمل بشع يثير الاشمئزاز والسخط فإن القارئ لا يملك أمام تلك الظروف المادية والنفسية التى ساقها المؤلف فى براعة واحدة بعد الأخرى ، إلا أن يعطف عليه ويشعر بأن سقوطه كان نهاية محتومة لمن أحاطت به مثل تلك الظروف ، فإن حكمنا على الجانب الخلقى فى العمل الفنى لا يقوم على أساس المعيار الخلقى فى المجتمع ولكنه ينبع من إحساسنا بمقدار تبرير الكاتب لانحراف الشخصية بحيث تصبح مثالا للإنسان فى صراعه الدائم بين قيمه المختلفة وواقع الحياة ، وهكذا تتحول مثل تلك الشخصية من إنسان آثم إلى رمز لمأساة الإنسان على مر العصور ، دون أن تخلو من إثارة الوعى بما فى مجتمعنا من متناقضات تجبر المرء على أن يتخلى مرغما عن طيبته وإنسانيته ، وبذلك يتحول الخاص كما قلنا إلى رمز للعام ويصبح الفرد مثالا للمجموع رغم اختلاف الظروف المادية لمآسيهم كل على حدة ، ولو قارنا بين هذه القصة وقصة «خير من النوم» التى تحدثنا عنها فى مجموعة الأستاذ عبد الرحمن فهمى لتبينا صحة ما ذكرته من ضرورة اهتمام الكاتب بتصوير الصراع نفسه أكثر من الاهتمام بنهايته ، ولأدركنا كيف أضفى ذلك المنهج على قصة الأستاذ أبو النجا من العمق والإثارة العاطفية والفكرية معا ما لم نظفر به فى قصة الأستاذ عبد الرحمن فهمى ..

وقد ختم الكاتب قصته بنهاية حزينة مؤثرة حين وصف موكب أهل القرية وهم يسيرون بالحارس السارق بعد أن كشف أمره فى أسلوب شعرى يرتفع إلى مستوى المأساة ، ولا ينبع من الرغبة فى التنميق والجرى وراء العبارات البيانية المحضة ..

ومع أن القصة القصيرة بطبيعتها أقرب الفنون القصصية إلى روح الشعر فإن الأسلوب الشعرى كثيرًا ما يفسدها وينتهى بها إلى الذاتية أو العاطفية

المسرفة إذا لم يكن نابعا من صميم الموقف القصصى . أما حين يكون تصويرا لأزمة حادة أو مأساة أليمة فإنه يصبح ضرورة فنية لا غنى للكاتب عنها . والحق أن كثيرًا من قصصنا القصيرة يفتقر إلى روح الشعر فى أمثال تلك المواقف أو يسرف فى استخدامها تجسيما لموقف عاطفى قد لا يستحق التجسيم أو تغطية لعجز في رسم الشخصيات أو التطور بالأحداث أو بناء القصة بوجه عام .

على أننا مع ذلك نأخذ على المؤلف أنه انساق وراء الجو الشعرى فأطال فى وصف الموكب بحيث كاد يصبح فى النهاية صورة قائمة بذاتها ، وكان من اليسير أن يحتفظ له بكيانه القصصى لو أنه استغنى عما يقرب من خمسة عشر سطرا فى نهايته . ومع إعجابنا بطبيعة المواقف النفسية الدقيقة التى خلقها المؤلف لإنماء الصراع في نفس الحارس فإننا نأخذ عليه موقفا واحدا منها يبدو ظاهر الافتعال ، وذلك حين سألت ابنة الحارس الصغيرة أباها فى تلك الليلة الباردة الممطرة عما إذاكان الموتى يشعرون هم أيضًا بالبرد كما كانت تشعر . فقد كان هذا السؤال وسيلة لكى يفكر الحارس فى أمر هذه الأكفان الثلاثة التى أدرج فيه الميت دون أن يكون فى حاجة حقيقية إليها . وقد كانت كل الظروف التى أحاطت بالحارس جديرة فى ذاتها بأن تبعثه على التفكير من تلقاء نفسه فى مثل هذا الخاطر ..

أما اللون الثانى الذى يتمثل فيه سلطان الفكرة دون أن ينجح الكاتب فى إشاعتها فى ثنايا العمل الفنى ، فلعل خير نموذج له فى المجموعة قصة «الآخرون» . والكاتب لا يخفى هدفه من هذه القصة ، فإن الراوى يفصح صراحة عنه بقوله فى أول القصة إنه قد ذهب إلى القتال «لا ليكافح بقلمه فى المعركة الباسلة التى يخوضها الفدائيون هناك ، ولكن ليلقى هؤلاء الفدائيين ويتحدث إليهم ويفهم لماذا ذهبوا إلى هناك ليقامروا بحياتهم . ما هو هذا الوطن الذى يبذلون من أجله حياتهم ؟ إنه يفهم أن يكافح الإنسان من أجل سعادته ، أما أن يفقد الإنسان حياته نفسها فهذا ما لا يكون أن يتصوره بحال!» . ومن خلال هذه

الرغبة عند ذلك الصحفى الشاب يمضى الكاتب فى معالجة فكرته عن التضحية من أجل الآخرين . فيخرج الصحفى فى جولة مع أحد هؤلاء الفدائيين ، وفى طريق عودتهما تفاجئهما ثلة من الجنود الإنجليز ويطلقون عليهما النار فيتصدى لهم الفدائى ببندقيته ويشعر الصحفى فى هذه اللحظة بأن حياته مرتبطة كل الارتباط بالفدائى وأن الفدائى بموته قد منحه لحظات من الحياة لم يكن ليعيشها لولا تضحيته . ويلتقط الصحفى بندقية الفدائى الشهيد ويروح يطلق الرصاص على قاتله حتى يصاب فى النهاية ، ويشرق فى نفسه وهو فى احتضاره ذلك المعنى الذى لم يستطع أن يهتدى إليه من خلال تلك التجربة القاسية . إنه هو الآخر يمنح الحياة للآخرين ، لأولئك الذين كان يمر بهم فى حياته فلا يحس بينه وبينهم من الصلات ما يمكن أن يضحى من أجله بنفسه فى سبيلهم . والحق أن المؤلف قد وفق توفيقًا كبيرًا فى هذا الجزء من القصة ولجأ إلى ذلك الأسلوب الشعرى الرفيع الذى أشرت إليه فى القصة الأولى بما فيه من إيقاع ونبض وتدفق استطاع أن يصور تلك اللوحة النفسية الفريدة خير تصوير ..

ولكننا مع ذلك نظل نحس بسلطان الفكرة واضحًا فى القصة ، ونشعر بأن المؤلف لم يستطع أن يخلق موقفًا مقنعًا يقابل به منطق الصحفى فى إنكاره لفكرة التضحية بالحياة من أجل الآخرين . ففى مطلع القصة نقرأ قول الصحفى «هل هناك شىء أغلى من الحياة ذاتها حتى يمكن أن نبذلها من أجله؟ يقولون الحرية ! ولكن ما هى الحرية ؟ إنها إحدى حاجات الحياة وحين نفقد الحياة نفقد معها حاجتنا إلى الحرية . يقولون الحرية من أجل الآخرين ، ولكن من هم الآخرون؟ هل يحسون إلا حين يموت الإنسان ، ماذا يبقى منه ليحتاجه الآخرون!!». ومثل هذا المنطق المقنع لا يمكن أن يدحض من خلال تجسيم إحساس الصحفى بأن المجاهد قد منحه لحظات من الحياة ، فقد كانت مجرد لحظات مات بعدها هو الآخر وهو يدرك أنه لابد أنه سيموت . وفى قول الكاتب إن الصحفى قد أحس أنه هو أيضًا يمنح الحياة للآخرين مغالطة منطقية لا يمكن أن تصمد أمام ما ساقه من منطق سليم على لسان الصحفى فى أول الأمر . فالصحفى بموته لم

يمنح الحياة للآخرين لأن المستعمر لا يبيد من يستعمرهم وإنما يقتلهم قتلا معنويا بالقضاء على حريتهم وحقهم فى حياة مادية ونفسية كريمة . وهنا يبرز ذلك المعنى الإنسانى الذى أنكره الصحفى وهو الحرية ، تلك القيمة الإنسانية الكبرى التى طالما ضحى الإنسان بحياته فى سبيلها . وانصراف الكاتب عن هذا المعنى الذى يتضمن إجابة طبيعية لسؤال الصحفى عن سر التضحية من أجل الوطن إلى محاولة خلق مُقابل آخر له هو الارتباط بالآخرين فيه - فيما أعتقد - إنكار لتلك المثل العليا التى كانت على مر العصور حافزًا على النهوض والتطور وعاصمًا للإنسانية من أن تنهار أمام الأطماع الشخصية والأنانية والمصلحة المادية وحدها .

على أننا مع ذلك لا ننكر حق الكاتب فى أن يعالج موضوعه من أية زاوية أراد ، ولكننا نتطلب منه حينئذ أن ينتهى بنا إلى دحض الفكرة الأولى بأن يرتفع بالفكرة الثانية من حيث الإقناع النفسى الشعورى إلى مستوى تبدو فيه الفكرة الأولى ظاهرة البطلان . وذلك ما لم يستطع المؤلف أن يحققه من خلال شعور الصحفى فى تلك اللحظات القصيرة وهو يواجه الموت . فلو ناقشنا الأمر على مستوى منطقى لأدركنا أن المكافح قد رد عدوان الإنجليز دفاعًا عن النفس من ناحية ، واستجابة لتلك المثل العليا التى جاء من أجلها إلى القناة من ناحية أخرى . ولم يفعل ذلك دفاعًا عن الصحفى ، وكذلك اندفع الصحفى إلى القتال بوحى الموقف الذى أثار فيه استجاباته الطبيعية ومثله الكامنة وراء فلسفته الذهنية التى أنكرت تلك المثل من قبل . ومهما يكن من شأن هذه المآخذ فالقصة محاولة طريفة أصيلة فيها جرأة التجربة الجديدة وجمالها بكل ما تنطوى عليه من مزايا وعيوب .

أما اللون الثالث الذى يتمثل فى تسلط الفكرة وضآلتها معًا فواضح كل الوضوح فى قصة «الطابور» وفيها يروى المتحدث انطباعاته وهو واقف فى طابور طويل ليجدد بطاقته الشخصية ويراقب من أمامه ومن خلفه من الناس

ويتغلسف حول سلوكهم وحول موقفه وأحاسيسه هو كذلك . وكان لابد لهذه الفلسفة فى مثل هذا الظرف أن تظل مجرد أفكار ذهنية ليس لها عمق الفلسفة ولا حيويتها حين ترتبط بالإنسان وهو يمارس نشاطه فى انطلاق وحرية . فماذا يمكن أن يطلع المشاهد عليه من خبايا النفس الإنسانية أو مشكلات الحياة من خلال شخصيات فى موقف جامد منعزل عن الحياة والمجتمع ، كل ما يستطيع الواقف فيه أن يتململ أو يظهر ضيقه وسأمه أو يتحدث حديثًا عابرًا إلى من يقف أمامه أو خلفه ؟ وهكذا لا يجد الكاتب أمامه إلا أن يربط الطابور بالحياة بصورة مفتعلة قائمة على بعض الأفكار الشائعة المألوفة ، كقوله « إن منطق الطابور اللعين يجعل كل فرد هنا أسير مصيره .. أسير حظه الذى وضعه فى مكان لا حرية له فى اختياره.. إنهم لن يحترموا رغبتى فى أن أصل متأخرًا بطريقة أفضل!» . وكذلك يجد الكاتب فى وقوفه بالطابور «ممارسة تجربة الديمقراطية على مستوى غير مستوى الكلمات » وشتان بين ممارسة الديمقراطية على هذا النحو السطحى وممارستها فى الحياة ومواقفها الحقيقية التى تمتحن أنانية الإنسان وتسلطه. ونحن فى الطابور كما يقول المؤلف قد نجد أنفسنا رغم كل الجهود فى المؤخرة أو على الأقل خلف أناس لا يملكون مثل رصيدنا من القيم والإمكانات ، سبقوا لأن لهم وسائلهم الخاصة فى الوصول قبل غيرهم . والواقف فى الطابور حين يعانى تجربة الوحدة والفراغ ومرارة السأم يدرك قيمة الآخرين وحاجته إليهم: «إن الإنسان لا يدرك أحيانًا قيمة أن يتحدث إليه أى شخص أى حديث ولو كان هذيانًا .. لا شك أن الحيوانات كانت تعسة للغاية لأنها لا تستطيع أن تثرثر» . والحق أن مثل هذه الفكرة التى تقرر أن قيمة الأشياء تخضع لمقدار حاجتنا إليها أوضح مثال على ما سميناه بالأفكار الشائعة التى توشك أن تكون من البديهيات. ولا ضير على الكاتب أن يفلسف هذه البديهيات أحيانًا بشرط أن يعالجها بأسلوبه الفنى الخاص حتى تخرج من إطار المسلمات إلى وجود جديد تكتسب فيه دلالات جديدة ، وذلك لا يتأتى فى الغالب من خلال موقف ذهنى مثل موقف الطابور . وكان من نتيجة انحصار الشخصية فى تلك التجربة الذهنية أن وقع الكاتب فى عيب لا نكاد نلمسه فى قصص

المجموعة الأخرى ، فغلب على قصته طابع الاستطراد والتكرار دون أن يأتى فى الحقيقة بجديد إلا تعبيره مرة بعد أخرى عن شعوره بالسأم والفراغ .

فإذا تجاوزنا هذه الألوان الفكرية الثلاثة رأينا فى المجموعة لونًا آخر من القصص أشد التصاقًا بالحياة وأكثر احتفالاً بالإنسان فى سلوكه العادى . ولعل خير القصص من هذا اللون قصة «مملكة نبيل» ثم تليها قصة «خروج عن الموضوع» أما «فتاة فى المدينة» فهى فى الحقيقة دون قصص المجموعة كلها فى المستوى الفنى وصدق الدراسة النفسية على السواء ..

ومهما يكن من شيء فإن تجربة الأستاذ أبو النجا تجربة جريئة جديرة بالاحترام والترحيب ، وإن كنا نرجو أن يضيف إلى قصصه التالية شيئًا من طبيعية المواقف وحرارة العواطف الإنسانية وتعقد المشكلات الحيوية ما يخلق توازنًا معقولاً بين جانبى الفكر والشعور . ولا يفوتنى في هذا المقام أن أشير إلى المقدمة القيمة التى كتبها الأستاذ أنور المعداوى للمجموعة ودرس فيها المظاهر الفنية عند الكاتب من خلال دراسة واعية لكل قصة من قصصها ، وإن كنت أختلف معه فى بعض ما جاء من أحكام وبخاصة ما يتعلق منها بالتفريق بين الصورة والقصة ..

مجلة الشهر – فبراير ١٩٦١ .

(٣)

اللص والكلاب

فى كثير من الأعمال القصصية يمكن للناقد أن يجد من الأحداث والشخصيات والسلوك ما يصلح للتأويل فيكون رمزًا لبعض قضايا المجتمع الإنسانى ، أو لبعض مشكلات النفس البشرية . ولكن هذه الرموز تصبح قليلة الجدوى إذا لم يسبقها تقييم للعمل القصصى يحدد مستواه واتجاهه ومقوماته الفنية بحيث يصبح الرمز خيطًا من نسيج متكامل الخيوط لا دراسة اجتماعية أو نفسية منفصلة . وقد لاحظت أن أغلب من كتبوا عن رواية اللص والكلاب للأستاذ نجيب محفوظ قد جنحوا نحو استخراج ما فيها من رموز وإيحاءات دون أن يعنوا عناية كبيرة ببيان مقوماتها الفنية إلا فى إشاراتهم إلى أسلوبها الذى يلفت النظر لأنه شىء جديد عند المؤلف ، وإن لم يكن جديدًا على أساليب الرواية الحديثة بوجه عام ..

حقًا لقد أثار الدكتور لويس عوض فى مقاله عن الرواية بعض القضايا الفنية الهامة ولكنها قضايا غامضة كانت تستحق كثيرًا من التوضيح والتفصيل، كقوله مثلا إن الرواية ذات مضمون رومانسى فى شكل كلاسيكى ، وكم كنت أود لو أن الدكتور لويس كان قد اختصر قليلا من حديثه الطويل حول تردده فى الكتابة عن الأستاذ نجيب محفوظ ، وقد استنفد الحديث جانبًا كبيرًا فى مقالته ، لكى يتيح لنفسه مجالاً أوسع لتوضيح مثل هذه القضايا الغامضة التى يعتذر النقاد غالبًا عن غموضها بضيق المجال ..

وقد قرأت الرواية واستمتعت بما فيها من تشويق أخاذ ومن أسلوب حى مرن ، ومن مزاوجة جميلة بين الحاضر والماضى ..

ولكن متعتى لم تعش طويلا بعد الفراغ من القراءة بل لم تلبث أن تلاشت وقد انتهى المطاف بسعيد مهران – بطل القصة – ولقى مصرعه بين المقابر . وأدركت أنى كنت أشهد مطاردة تثير فى أغلبها لهفة الأعصاب دون لهفة الروح والوجدان..

فنحن نلقى سعيد مهران مرة يوم خروجه من السجن شخصية تامة النمو مكتملة السمات محتومة المصير . نراه وقد امتلأت نفسه بالحقد وصمم على الثأر ممن خانوه ، ولا نلمح فى نفسه وقلبه ومضة إنسانية أو خير إلا حين يذكر ابنته الصغيرة سناء ، ولكنها ومضة لا تلبث أن تخبو تحت ظلمات الضغينة الكثيفة .

وهكذا أصبح حاضر سعيد مهران محدود المعالم مستقيم الطريق لا تفرع فيه ولا التواء . وهو مع ذلك طريق ملوث بالدماء والجريمة التى لا تفتح أمامه أبوابًا من التطور النفسى أو العلاقات الاجتماعية الخاصة ، وإنما تدفع به دائمًا إلى التفكير فى جريمة أخرى ..

ولو كان هذا الحاضر ختاما لماض مفصل طويل لوجدنا فيه متعة نفسية كبيرة ، ولكن حاضر سعيد مهران يستأثر بأغلب اهتمام المؤلف ويستغرق الجانب الأكبر من الرواية ، على حين ينزوى الماضى فى ركن صغير من ذكريات بطلها ، ويبقى مبتور الجوانب مليئًا بثغرات كان يجب أن تسد لكى تتضح صورته فى أذهاننا ، ويتم شىء من التوازن بينه وبين اللحظة الحاضرة . وهكذا اتخذت الرواية فى معظمها طابع القصة البوليسية رغم محاولة الأستاذ نجيب محفوظ أن يبرز سعيد مهران فى صورة شخص تألبت عليه ظروف شاذة فى نشأته الأولى ، وخيانات بغيضة من أقرب الناس إليه بعد ذلك فدفعته إلى طريق الجريمة . فليس يكفى لكى نتعاطف مع مثل هذه الشخصية أن نعرف تلك الظروف الشاذة ؛ لأن أثر البيئة فى إجرام المجرمين حقيقة مقررة . وحسبنا أن نزور إصلاحية للأحداث لنظفر بمئات الشواهد عليها . ولا يكفى كذلك أن نعرف ما صادفه من خيانة فهذا أيضًا جانب معروف من جوانب النفس البشرية .

لكننا نتعاطف مع مثل هذه الشخصية فى نشأتها الأولى إذا استطاع المؤلف

أن يبتكر لها من الظروف شيئًا أصيلا ممتد الأحداث متطور الجوانب ، وفي حياتها بعد ذلك إذا استطاع المؤلف أن يجعلها فى حاضرها شخصية نامية يتصارع فيها الخير والشر لتقوم بينها وبين أفراد من المجتمع – فى ظل الظروف الشاذة – علاقات متشابكة متطورة .

ولو كان المؤلف قد ألقى مزيدًا من الضوء على ماضى سعيد مهران فى سرقاته وتجارته غير المشروعة ، وفى صلاته بزملائه فى العمل وتتبع علاقته برءوف علوان زميل صباه الذى يعد مسئولا إلى حد كبير عن انحرافه ، لأصبح هذا الماضى شيئًا جديرًا بالاهتمام ، ولأصبحت مأساة سعيد مهران أقرب إلى نفوسنا وأقدر على إثارة تعاطفنا معه . ولو اكتفى من حاضره بالجريمة الأولى ثم جعل من صديقته نور – البغى المتعطشة إلى الحب والاستقرار – مثارًا لصراع طويل فى نفسه بين الخير والشر لكان قد جعله شخصية إنسانية ذات مأساة حقيقية تبعث العطف والاهتمام . ولكن الأستاذ نجيب محفوظ مَرَّ مرورًا عابرًا على هذا الجانب الهام من علاقة سعيد ونور ، دفع بسعيد فى الطريق المرسوم المؤدى إلى النهاية المحتومة . وفى مثل هذه الرواية التى تعتمد فى جوهرها على شخصية واحدة يصاب العمل الفنى بضرر بالغ إذا لم ينجح المؤلف فى رسم هذه الشخصية بحيث تصلح لتكون محورًا تدور حوله أحداث الرواية وشخصياتها الأخرى .. فإن هذه الشخصية إذا انهارت انهارت معها بقية الشخصيات التى تستمد وجودها من مجرد علاقتها بها ، وأصبحت الأحداث مجرد تسجيل لا دلالة فيه على جوانب من حياة تلك الشخصية الأولى ..

ولا أدل على هذا من أن المؤلف لم ينجح فى رسم شخصية «نور» مع كل إمكاناتها الخصبة ، بل ركز الضوء على ذلك المعنى المألوف عن البغايا وتطلعهن إلى الحب والاستقرار دون أن يخلق له من الظروف ما يطوره وينميه . ذلك لأن «نور» كانت تستمد وجودها من مجرد علاقتها بسعيد مهران ، فاقتصر دورها على إخفائه عن رجال الشرطة ، وهذا يعلل اختفاءها المفاجئ غير المبرر عن

مسرح الأحداث ، لأنها كانت قد أدت وظيفتها بعد أن قرر المؤلف أن يسوق سعيد مهران إلى نهايته المحتومة ..

وكذلك أصبح كثير من الأفكار الاجتماعية التى تدور فى نفس سعيد مهران ويتضمنها عنوان الرواية «اللص والكلاب» قليلة الغناء ؛ لأنها تستمد قيمتها من شعور سعيد بها دون أن تظفر بتجاوب حقيقى من القارئ ، وهى فلسفة مجرم لا يتعاطف معه رغم مأساته التى يعانيها .. فإذا كان صديقه الصحفى رءوف علوان قد انحرف عن مبادئه فإنه هو نفسه لم يكن أقل منه انحرافًا ، هذا إلى أن المبادئ فى ذاتها كانت منحرفة منذ البداية عند كلا الصديقين ..

وإذا كان صديقه عليش قد خانه مع زوجته فإنها خيانة متوقعة فى ذلك الوسط الذى يعيش على الجريمة ، ولن يستطيع القارئ بحال أن يتعاطف مع مثل هذه الفلسفة من إنسان سلاحه الوحيد مسدس يصيب الأبرياء مرة بعد أخرى . ولا أدرى أى هدف قصده الأستاذ نجيب محفوظ حين جعل طلقات سعيد مهران تطيش فتقتل الأبرياء . ولا يصح عذرًا أن يقال إنه استمد هذه الأحداث من وقائع حقيقية فإن الكاتب مطالب بأن يختار من هذه الوقائع ما يتناسب مع الدلالات التى يريد أن يعيشها فى عمله . فهل تراه يريد أن يحمل القدر أيضًا مع المجتمع مسؤولية انحراف سعيد مهران ؟.

وفى رأيى أن كل هذه المآخذ قد جاءت من تقيد الأستاذ نجيب محفوظ بتلك الوقائع الحقيقية دون أن يستخلص منها جوهرها ، ويخفف من أصدائها وتتابعها بلا أثر كبير فى سلوك البطل وتطوره النفسى .

الجمهورية

(٤)
الشحـاذ

تمثل رواية «اللص والكلاب» بداية مرحلة جديدة عند نجيب محفوظ تخلى فيها عن تسجيل الحقبة التاريخية والقطاعات الكبيرة من المجتمع ، إلى الدراسات النفسية المفردة التى تتركز الرواية فيها حول شخصية أو شخصيات قليلة تحمل بعض الدلالات والرموز ، وتخضع فى الأغلب لسيطرة نزعة نفسية أو فكرية واحدة متسلطة . ولا يعنى ذلك – بالطبع – أن رواياته الاجتماعية التاريخية كانت خالية من مثل هذه النماذج بل إن فيها الكثير منها . ولكنها نماذج ليس لها وجود نفسى مستقل ، ولا يخضع لها بناء الرواية الفنى ولا تسلسل أحداثها ، بل تستمد وجودها من حياتها وتفاعلها مع الإطار الاجتماعى والتاريخى العام للرواية . أما فى المرحلة الجديدة فإن هذه الشخصيات هى محور العمل كله : منها تنبع الأحداث وعليها يقوم أغلب البناء ..

والشحاذ آخر رواية لنجيب محفوظ فى مرحلته الجديدة . وهى تصور أزمة إنسان نلتقى به أول الأمر وقد استبد به سأم شديد من الحياة والناس ، حتى لقد تخلى بالتدريج عن عمله الناجح فى المحاماة ، ثم هجر زوجته وأولاده وأصدقاءه وراح يحاول أن يتخلص من هذا السأم بالإغراق فى الملذات الجنسية أحيانا والوحدة أحيانا أخرى ، إلى أن انتهى إلى ما يشبه «الوجد الصوفى» من جانب أو الاختلاط العقلى والهذيان من جانب آخر ، ونفهم من خلال ذلك كله أن ملاله وقلقه كلنا ينبعان من رغبة ملحة فى نفسه تدفعه إلى أن يبحث عن «سر الوجود» على حد تعبيره فى أكثر من موضع فى الرواية ..

«قتل الضجر كل شىء وانهارت قوائم الوجود بفعل بضعة أسئلة . قال لأحد

عملائه : تصور أن تكسب القضية اليوم وتمتلك الأرض ثم تستولى عليها الحكومة غدًا . فأجاب العميل : ألسنا نعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها؟» . هكذا كانت بداية التحول الخطير فى نفس المحامى الناجح ، وهكذا بدأ تفكيره الممض فى معنى الحياة والموت وبحثه الدائب عن (سر الوجود) . ولكن محال أن يكون هذا السؤال وهذا الجواب العابران سببًا حقيقيًا فى إثارة تلك الأزمة المعروفة للناس جميعًا وهما يشيران إلى حقيقة أبدية معروفة لهم . ولابد إذن أن يكونا مجرد يد رفعت الغطاء عن نوازع محبوسة من الحاضر والماضى تدفقت بعدها الأحاسيس المكبوتة والأفكار الغامضة التى كانت تضطرب فى نفسه منذ زمن بعيد ..

والحق أنه كانت فى نفسه ثلاثة تيارات مضطربة يمكن أن تخلق هذا الصراع ، أحدها من حاضر حياته ، والآخران من ماضيه البعيد . فهو فى حاضره قد سئم الحياة الزوجية وراعه ما طرأ على زوجته الجميلة من تغير بمرور الزمن وما تخضع له علاقته بها وبأصدقائه من رتابة مملة . وهو من ماضيه معذب الضمير لأنه من ناحية لم يمض فى كفاحه السياسى الذى بدأه فى مطلع حياته إلى النهاية ، ذلك الكفاح الذى انتهى بزميل له إلى السجن عشرين عامًا على حين أصبح هو المحامى الثرى المرموق ، ولأنه من ناحية أخرى قد هجر الفن والشعر وآمن من خلال ممارسته العملية للحياة أنه لا مكان للفن الصادق فيها ، وأن الفن قد أصبح مجرد لهو وتسلية فى عصر سيطر فيه العلم على الحياة سيطره تامة ..

ولا شك فى أن هذه الخيوط الثلاثة إذا تضافرت بصورة فنية ناجحة يمكن أن تدفع بمثل هذه الشخصية إلى ما أصابها من ملال وقلق ، ويمكن أن تنتهى بها إلى الإيمان بعبث الحياة ، وبأن وراء كل تلك المتناقضات قانونًا أزليًا أكثر نظامًا ومنطقًا . فإلى أى حد وفق نجيب محفوظ فى استخدام تلك الخيوط الثلاثة ؟

الحق أن تلك الخيوط لم تتضح بصورة متساوية فى الرواية ولم يلتحم بعضها ببعض كما كان ينبغى . فإحساس المحامى بماضيه السياسى ومأساة صديقه السجين إحساس شاحب لذكرى بعيدة طواها النسيان تطفو من حين إلى

آخر في وخز خفيف من ألم الضمير . وحين يلقى صديقه بعد خروجه من السجن لا نشعر بأن هذا اللقاء كان له وقع حقيقي في نفسه . أما هجره الشعر فلا يمثل- كما صوره نجيب محفوظ - عذابًا صادقًا يمكن أن يشارك مشاركة حقيقية فى خلق أزمته . فهو يناقش الأمر مع صديقه ومع ابنته الشاعرة مناقشة منطقية جامدة فيها كثير من الاقتناع بالمسلك الذى اتخذه ، وإيمان ساذج بضرورة اللجوء إلى العلم وحده . وحديثه عن هذين الجانبين الهامين من ماضيه وتفكيره فيهما ، لا يدخلان فى نسيج الرواية على نحو جدى ممتد ، ولا يتفاعلان مع ملاله من حياته الحاضرة ، بل يكتفى نجيب محفوظ من ذلك بأن ينثر فى الرواية عبارة هنا وعبارة هناك ليطفو هذان الجانبان على سطح الأزمة .

أما اللحظة الحاضرة فى حياة تلك الشخصية فقد ظفرت بأكبر قسط من الأستاذ نجيب محفوظ ، حتى ليشعر القارئ بأن سأم المحامى من زوجته ورتابة الحياة العائلية هو أزمته الحقيقية . قد أكد هذا الشعور تلك الطريقة التى لجأ إليها لمحاربة هذا السأم . فقد اندفع فى نزق وراء الملذات الجنسية على نحو ممتد طويل لا يمكن أن يوحى بالقلق الوجودى الذى يخز صاحبه ولا يدع له مجالا لمثل هذا الاستقرار الطويل فى علاقة جنسية واحدة مع وداد راقصة الملهى الليلى . وهو يفعل ذلك بطريقة منطقية جامدة واعية ، إنه يدرك أنه مريض ويحاول أن يلتمس لنفسه وسائل الشفاء بأسلوب فيه من التخطيط والتدبير ما يناقض ذلك القلق الوجودى الحاد . صفحات طوال نقضيها معه وهو يزور الملهى الليلى ويجالس تلك الراقصة ويركب معها عربته الفاخرة ، ويؤثث لها (عشا) جميلا يقضى فيه معها الليالى الطوال ، دون أن نظفر بما يشير إلى أزمته الحقيقية إلا فى عبارات متناثرة هنا وهناك فى حوار مع الراقصة أو مع صديق فيه من الحذلقة والبرود ما يتنافى مع نفسه القلقة المعذبة . أكثر من سبعين صفحة كاملة فى رواية لا تبلغ صفحاتها المائتين ! وفى أثناء ذلك يختفى الخطان الهامان من حياته الماضية فلا يظهران إلا فى صورة شاحبة ليس فيها من القوة والتلاحم والتفاعل مع اللحظة الحاضرة ما ينمى الأزمة ويعرضها فى إطارها الحقيقى . وحين يسأم

علاقته الطويلة مع الراقصة فى النهاية يندفع مرة أخرى إلى الجنس ويتبذل حتى يلتقط النساء من عرض الطريق . ولا شك أن الجنس والشراب والمتع الحسية بوجه عام من الوسائل الأولى التى يلجأ إليها معظم من يعانون مثل تلك الأزمات النفسية الطاحنة . ولكن من العجب أن يركن إليه شخص مثقف هذا الركون الطويل دون أن يلجأ إلى طرق أخرى منها القراءة والتأمل ومراقبة الحياة والناس . فالقارئ يفتقد فى هذه الأزمة – حتى نهايتها – لوعة الصوفى وتأمل المفكر ، وقلق الشاعر وتجارب إنسان خبر بحكم مهنته نوازع الناس وعلاقتهم ولا يجد أمامه إلا إنسانا متحذلقًا فى محنته يدرسها دراسة عالم موضوعى فى معمله ..

وأخيرًا قبيل النهاية وبعد سأمه من مغامراته الجنسية وجدها ، يصل إلى النشوة الروحية حين يرقب مطلع الفجر فى الصحراء «فيرقص قلبه بفرحة ثملة ويجتاح السرور مخاوفه وأحزانه» ..

وما كان أجدر بمثل هذه الشخصية أن تلتفت إلى سحر الطبيعة والكون قبل تلك اللحظة المتأخرة بكثير ، وما كان أجدر بمثل هذه الشخصية أن تتقلب فى صراعها بين نزعاتها الحسية وتأملاتها الفكرية وشطحاتها الروحية ، ليصبح لها كيان مركب جديد بأن يحمل هذا المعنى الكبير الذى أراد الأستاذ نجيب محفوظ أن يحملها إياه من بحث عن الله وعن سر الوجود . لذلك لا نملك حين نسمعه يردد فى ختام الرواية «إن تكن تريدنى حقًا فلم هجرتنى ؟» إلا أن نتساءل : أتراه حقًا يخاطب الله أو سر الوجود ؟ فماذا فعل لكى يبحث عن هذه الحقيقة الخالدة ، بل متى فكر فيها تفكيرًا جديًا ؟ . قد بدأ الأستاذ نجيب محفوظ روايته بداية طيبة توحى بتطلع تلك الشخصية إلى المجهول حين كان ينظر إلى لوحة خاصة فى عيادة صديقه الطبيب ، تمثل طفلا يمتطى جوادًا خشبيًا ويتطلع إلى الأفق وفى عينيه شبه بسمة غامضة، ولكن هذا المعنى لم يلبث أن تلاشى فى ثنايا التفصيلات المادية الثقيلة لمتاعب المحامى العائلية وهجرة زوجته ومغامراته الطويلة ثم عودته مرة أخرى إلى أسرته دون مبرر فنى ، ثم اعتزاله الحياة فى

النهاية. «إن تكن تريدنى حقًا فلم هجرتنى»؟ صرخة كان ينبغى أن تصدر من إنسان تمزق بين حمأة المادة ومجالى الروح ووطأة الإحساس بالحياة والناس، وأفصح تمزقه – دون حاجة إلى تعبير – عما يتطلع إليه من مجهول ..

ولما كان الأستاذ نجيب محفوظ حريصًا على أن يحمل تلك الأحداث المادية الطويلة ما رمى إليه من دلالات نفسية ، فقد لجأ إلى «تطعيم» الأسلوب السردى بنجوى النفس والحديث إلى أصدقائه وأهله . ولكن هذا الحديث النفسى لم يكن فى كل الأحيان نابعا من طبيعة الموقف أو الحديث الخارجى ، بل كان فى أحيان كثيرة بمثابة «مرشد» للقارئ إلى المعانى التى يمكن أن تكمن تحت تلك الأحداث والمواقف . ولو اعتمد المؤلف على مثل هذه الهواجس الداخلية الموحية أكثر مما فعل لاستطاع القارئ أن يستشف أزمة الشخصية ويدركها إدراكا أوضح ، فالبحث عن «سر الوجود» والتطلع إلى المجهول يستلزمان أسلوبًا فيه من الشفافية والتحلل النسبى من المنطق ما يتلاءم مع طبيعتها . إن الأستاذ نجيب محفوظ فى روايات مرحلته الجديدة يرود آفاقًا نفسية وفكرية فيها كثير من الطموح ، ولكنه لا يجدد فى أسلوبه بما يتناسب مع هذا الطموح ، ويبدو أنه ينظر إلى «الأسلوب» كأنه وعاء يصب فيه أفكار شخصياته ومشاعرها . إنه يجدد بحذر بالغ وينسى أن التجارب الكبيرة الجديدة لا بد لها من أشكال جديدة تتحطم فيها على يد الكاتب الكبير كثير من التقاليد والأوضاع الفنية .

وفى اعتقادى أن ما ينقص كبار قصاصينا هو المغامرة الفنية التى لا تحفل بالخروج على المألوف ما دامت تقتضيه طبيعة الموضوع ، والتى تتطلع دائمًا إلى ريادة آفاق فنية جديدة . ولكن الأستاذ نجيب محفوظ ما زال حتى الآن يخشى الخروج على التقاليد الفنية الصغيرة ، فنراه يتأرجح بين استخدام العامية والفصحى فى بعض الألفاظ العصرية . فعلى حين يسمى الجرسون «النادل» ومنفضة السجاير أو الطقطوقة «النافضة» ، نراه يستخدم الراديو لا المذياع والرموش بدل الأهداب ، والزعل بدل الغضب ، والبرطمان بدل القارورة وغير ذلك، فإذا كان كاتبنا الكبير لم يستطع أن يحل لنفسه حتى تلك المشكلات الصغيرة فلا عجب إذا تخلف «أسلوبه» عن مجاراة ما فى موضوعاته الجديدة من طموح ..

الأهرام ٣٠ يوليو ١٩٦٥

الرومانسية
بين زينب وشمس الخريف

كانت مصر فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن الحاضر تمر بفترة انتقال حاسمة يتداعى فيها النظام الإقطاعى الذى ساد المجتمع أحيانا طويلة ، وتنبت فيها بذور نظام جديد يهيئ السبيل لظهور الطبقة المتوسطة . وكان هناك تطور خطير يأخذ مكانه فى كل ناحية من نواحى الحياة ، ويزعزع كثيرًا من القيم السياسية والاجتماعية والأخلاقية القديمة ليحل مكانها قيما أخرى جديدة تناسب روح ذلك العصر ، وقد أدركت الطبقة المثقفة طبيعة ذلك التطور وساعدت عليه . ولعل خير ما يمثل ذلك الإدراك «حديث عيسى بن هشام» الذى يبعث فيه المؤلف شخصية الباشا من عالمها القديم ليروعها بما تشهد من حياة جديدة فى جميع مظاهرها .

وكان الناس يقفون من هذه الحياة الجديدة موقفًا مضطربًا يتجاذبهم فيه إلفهمُ للقديم وتقديسهم للماضى من ناحية ، ورغبتهم فى التحرر والتحضر من ناحية أخرى . ومن هاتين الرغبتين يثور فى نفوسهم كثير من القلق والحيرة والشك فى القيم الجديدة . على أن هذه المشاعر ، رغم اضطرابها ، كانت تمثل جانبا مهما مشرقا من جوانب ما طرأ على المجتمع من تطور . وفى ذلك الوقت نشأت القصة المصرية بالمفهوم الحديث لهذا الفن فانعكست فيها آثار ذلك التطور وصورت طبيعة تلك الحياة وموقف الناس منها .

وتعد قصة «زينب» بحق مولدًا للرواية المصرية الحديثة ، فهى تستمد مادتها من البيئة المصرية وتجرى على التقاليد المعروفة لفن الرواية .

وفي هذه الرواية تتحقق معظم صفات الرومانسية بحسناتها وسيئاتها .

فهى فى مادتها واختيار شخصياتها تمثل الجانب التقدمى فى الأدب الرومانسى الذى يؤمن بالإنسان ويمجد شخصية الفرد وحريته وكرامته ، ويقدس العمل والعاملين ، ويحتقر الطبقات الطفيلية التى تعيش على حساب الكادحين من أبناء الشعب . ولم يكن الأديب العربى قبل هذا يلقى بالا إلى الفلاحين البسطاء أو يتصور أن الفلاح كغيره من الناس ؛ ثم جاء مؤلف «زينب» فالتفت إلى البيئة المصرية الريفية وصور حياة أهلها فى أوقات جدهم ولهوهم وخلق من الفرد العادى بطلا لقصته ، تتنازعه عوامل الحب والبغض واليأس والأمل . وهكذا لم يعد الريف كما صوره الأدب العربى القديم معرضا للطبيعة يسمع فيه الشاعر خرير السواقى وغناء الأطيار ، ويرى فيه جمال الزرع ونضرة الحقول ، بل أصبح بيئة حية تمتزج فيها حياة الناس بالطبيعة فى عمل دائب وصلات اجتماعية معقدة ..

أما الجانب السلبى من الرومانسية فيتمثل فى طبيعة شخصيات تلك القصة وما كان يقوم فى نفوسها من كبت وتزمت طالما سيطرا على المجتمع المصرى ، فحال دون تطور شخصية الفرد وطبعه بطابع العجز والخمول . على أن المؤلف لم يرسم شخصياته على هذا النحو انسياقا وراء نزعة رومانسية فى نفسه هو ولكن لكى يبين أثر تلك الحياة الضيقة الأفق الصارمة التقاليد فى نفوس الشباب من المصريين . فلم يكن فى نفس المؤلف من الرومانسية إلا بمقدار ما يتمثل فى شاب مصرى أتيح له أن يرى ألوانًا أخرى من الحياة أوسع حرية وأبعد تقدما من الحياة المصرية ، ويطّلع على ثقافات أعمق من ثقافة بلاده ، لذلك نراه يعبر عن ضيقه بهذا التزمت فى وصفه لأحد أبطال الرواية بقوله :

«... بقى حامد من بينهم يفكر صامتًا ويأخذ طعامه ببطء حتى لكان ينسى أحيانًا فيظل ساكتًا مدة يرجع إليه بعدها صوابه ويعود إلى نفسه . وما كان ليلحظ على أحد ممن حوله ، حتى أفرغهم فؤادًا ، من مظاهر الجد والتفكر ما على حامد . وإن هم إلا أبناء مصر يولدون لتبين عليهم مظاهر الرجولة من سن الخامسة فإذا بلغوا أيام الرجولة الصحيحة أحسوا بالتعب من طول ما حملوا هذا المظهر وسقطت عنهم صفاته وإن بقى عليهم لباسه » ..

وفى مثل تلك البيئة الصارمة المليئة بألوان الكبت والتزمت يحس الفرد بوطأة الحياة ولا يجد فيها من المتعة ما يلقى فى نفسه شيئًا من الطمأنينة والرضى ، فيطغى عليه ضرب من القلق الغامض هو وليد عجزه عن الملاءمة بين رغباته الطبيعية وبين تقاليد المجتمع وقيوده ، فيعشق الأسى ويجنح إلى أحلام اليقظة والخيال الجامح ويفقد إيمانه بالحياة والناس . وفى ذلك يقول المؤلف تعليقًا على بعض مواقف الرواية : «وبمثل تلك التربية التى نشأ حامد فى أحضانها لا يتسنى للشاب أن يصل إلى صورة من حقيقة الحياة ، بل هو يعيش فى خيال غير محدود يخلق لنفسه منه السعادة والألم ويصور على ما يشاء الحاضر والمستقبل . ويستند كثير من الشبان على هذا الخيال فى أعمالهم ويصفون الأشياء الخارجية بلونه الذى يكذب غالبًا فى الواقع . وبالرغم من أن الحس يكذب تصورهم فإن سلطان خيالهم عليهم قوى لدرجة يتغلب معها على حواسهم وجعلهم لا يعتقدون ما يرون أو يفسد حكمهم وتقديرهم لما هو أمامهم. فإذا كانت «عزيزة» شديدة النُحول فذلك لدقة قوامها ، وإذا كانت شاحبة اللون فهى أشبه بالقمر الناحل . ومهما تكن قليلة الجمال فإنها أمام حامد فى جمال الزهرة ، وإذا كانت نفسها خلوًا من المعرفة فتلك طهارة ملاك الحب ، وبهذا الخيال الذى يهيمون وراءه يعتقدون أنهم خلقوا لأنفسهم سعادة المستقبل الذى هو – على ما صوروا – العالم المملوء بالمسرات والأفراح ، والذى يجلس الواحد منهم فيه مع صاحبته التى يحبها فينظران معًا إلى نجوم الليل ويستمعان صامتين إلى أصواته»..

وهذه العبارة الأخيرة تبرز سمة هامة من سمات الرومانسية هى الهروب من وطأة الحياة إلى الطبيعة ، فالرومانسى يرى أن الحياة مليئة بالشرور والآثام والقبح ، وأن الطبيعة هى خير عالم يستطيع المرء أن يلتمس فيه الجمال والخير بعيدًا عن الناس وما فى نفوسهم من شر . وهكذا نرى حامد أحد أبطال الرواية يعتزل القرية وأهلها ويقضى فيها شطرًا كيراً من إجازته الصيفية بين الحقول ، يقضى فيها الليل مصغيًا إلى أصوات الطبيعة الحالمة ممتعًا النظر بجمالها الوديع، تحمله نغمة «السلاَّمية» إلى عوالم مثالية يرجو أن يعيش فيها بعيدًا عن

واقع الحياة المرير ، ويقول لنفسه حين يسمع تلك النغمة : كم في تلك النغمة المحزونة من معنى ، وكم تكن من الجوى والشكوى ! إن فى رأس صاحبها تلك اللحظة لعالمًا كبيرًا أجمل بكثير من عالمنا ينادى صاحبته . عالم تطير فيه الأرواح أزواجًا يتضام كل اثنين منهما بعضهما إلى بعض ويتعانقان» ..

«عالم كبير أجمل بكثير من عالمنا» هذا هو ملخص الخيال الرومانسى الذى يضيق بالحياة لأن الحياة التى يعيشها لا تتيح له أن يشبع رغباته ويحقق ذاته دون كبت أو قيود ثقيلة من التقاليد ..

وليست الطبيعة مجرد ملجأ يعتزل فيه الرومانسى المجتمع وشروره وقيوده، ولكنها عنده عالم حى ينبض بالحياة . وكل عصفور وكل ظل أو ضوء له فى نفسه معنى خاص ، إنه يتخذ من الطبيعة خليلا يغنيه عن الناس ، ويجد فى حديثه العزاء والسلوى . ويلعب القمر دورًا كبيرًا فى نفوس تلك الشخصيات الرومانسية فتسمع حامدًا يناجى البدر مناجاة طويلة ويتخيل أنه يسهر الآباد ليبسم للمحبين ويبعث إليهم من نظراته العاشقة ما يزيدهم صبابة ووجدا . ويتساءل عن سر شحوبه : ألأنه أضناه السهر أم كده الوجد والهوى ؟ ويختم نجواه بقوله : «كم من زروع باتت فى لجتك بليل هنىء هادئ ، وتميل أحيانًا مع النسيم فتتضام وتتعانق وأنت عليها رقيب ، والماء فى الغدير ينساب إلى جانبها ساه عنك بنعمتك التى أسديتها واللجين الذى مدده على بساطه» .

ورغم وعى المؤلف بنزعة شخصياته الرومانسية فإنه مثلهم شديد الولع بالطبيعة ومظاهر الجمال فى الريف ، حتى ليكاد وصفه لها يطغى على سياق القصة وأحداثها ويجعل من تلك الأحداث مجرد وسائل إلى ذلك الوصف . وأكثر ما يلفته من تلك الطبيعة جوانبها الحالمة حين يوشى القمر الكائنات بأشعته الفضية وتتألق النجوم فى السماء وترسل السواقى أنينها الحزين فى أرجاء الحقول، ويداعب الفلاح مزماره ليجاوب تلك النغمات بأخرى تماثلها فى الحزن والأسى ، أو حين تنام الظلال تحت أشجار الجميز العتيقة وتغنى الطيور فوق تلك

الأشجار وتنساب مياه الترع في هدوء حالم جميل ، وهو يخلع على مظاهر الطبيعة حياة من صنع الخيال كقوله مثلا :

«وتهتز أشجار القطن المتوجة بثمره الناضج الناصع البياض يعطى المزرعة الواسعة معنى المشيب وكأنها فى اهتزازها طربت ، قد أثار هذا الصوت شجنها وبث إليها وهى فى خاتمة حياتها سرورًا لم تعرفه شهور الشباب .. والسماء تلمع بكواكبها قد ابتدأت تبهت لمشرق القمر الذى ظهر نصفه ناحلا متورد اللون كأنه خجل من تأخره .. ما أغرب هاته النجوم اللامعة تبسم لنا عن نفس طيبة . هل هاته الأشياء الصغيرة شهدت مبدأ الخلق تبقى إلى آباد لا نهاية لها فى حين نمر نحن فى فترة من الزمن قصير أجلها ؟ وهى مع هذا العمر الطويل متواضعة لطيفة .. والقمر ما أشد نحوله ! لابد أن يكون صحيحًا أنه مسكون بأحياء ، وأن يكون هؤلاء كلهم عشاقًا مغرمين ، وأن يكونوا من الهيام بحيث يصبحون أشباحا فانية ويبعثون على كوكبهم ذلك النحول الذى يعلوه ،، ثم ظهر قرص الشمس كبيرًا يتهادى بين الأرض والسماء ، كأنه فى مهده تهزه الملائكة ولا يزال عليه غطاؤه المتورد» ..

ويبدو أن ذلك الإسراف فى وصف الطبيعة من جانب المؤلف لم يكن مجرد انسياق وراء الجو الرومانسى ، الذى كانت تعيش فيه شخصياته بل كان تعبيرا عن شغفه بوطنه وحنينه إليه وهو بعيد عنه أثناء كتابة هذه الرواية ، يقول فى مقدمتها : «... فقد كنت فى باريس طالب علم يوم بدأت أكتبها ، وكنت ما أفتأ أعيد أمام نفسى ذكرى ما خلفت فى مصر ، مما لا تقع عينى هناك على مثله فيعاودنى للوطن حنين فيه عذوبة لذاعة لا تخلو من حنان ولا تخلو من لوعة .. بدأتها وأنا أحسب أنى سأقف منها عند أقصوصة صغيرة كغيرها من الأقاصيص التى كتبت يومئذ ، لكنى رأيت نفسى قد انفسح أمامها مجالها ، ورأيت مصر تطوى وتنشر أمام خيالى مناظرها ، ورأيتنى أشعر أى بلذة دونها لذة كلما سطرت صورة من صور هذا الوطن الذى أحن إليه» ..

وأحداث القصة كشخصياتها وأجوائها تمثل خصائص الرومانسية الواضحة ، ففيها الفشل المقدور على كل الشخصيات يلاحقها فى كل طريق ، وفيها التشاؤم المرير الذى يرى الحياة مأساة كبيرة لا تنتهى إلا بالموت . فحسن يتزوج زينب ولم يكن له مأرب خاص ولكن القدر يدفعه إلى ذلك ليقف حائلا بينها وبين إبراهيم الذى يحبها وتحبه . وإبراهيم يدعى إلى الجندية وينزح بعيدا عن حبيبته فى أقاصى السودان . وعزيزة وحامد يفترقان دون أن يحققا تلك السعادة التى كانا يطمحان إليها ، وتتزوج عزيزة من رجل آخر فى قرية نائية . ثم تختم الرواية بمأساة زينب حين تصاب بالسل ويقضى عليها فى النهاية ، وهى خاتمة معروفة فى كثير من القصص الرومانسية لأن هذا المرض بما يصاحبه من حساسية زائدة وعذاب طويل يتيح للمؤلف الرومانسى أن يتغنى بالألم الذى يعشقه ويصور ما فى الحياة من بشاعة ..

ويلعب المال دورا رئيسيا فى حياة أبطال القصص الرومانسية ، ويعبر المؤلفون من خلاله عما يطرأ على قيم المجتمع من تحول حين يخرج من النظام الإقطاعى إلى نظام الطبقة المتوسطة . وفى قصة «زينب» يعجز إبراهيم الفقير عن الزواج من زينب على حين يظفر بها حسن بما لديه من ثراء نسبى ؛ وتتطور المأساة بعد ذلك نتيجة لسيطرة المال على كل شىء فى الحياة حتى عواطف الناس .

وقد تطور المجتمع المصرى منذ كتابة «زينب» تطورًا بعيد المدى وتحققت كثير من القيم التى كان الناس يقفون منها موقف التردد والشك ، فأصبح الناس يدركونها على حقيقتها ويعيشون بمقتضاها ، وتطورت القصة تبعا لذلك فأوغلت أول الأمر فى الرومانسية ثم ما لبثت أن اتجهت اتجاها واقعيا يمثل طبيعة المجتمع الجديد . ولكن النزعة الرومانسية لم تختف مع ذلك اختفاء تاما من القصة الرومانسية لأنها ما زالت تعبر عن بعض جوانب المجتمع وتطور إدراك كثير من الناس للحياة حين يقفون من مشكلاتها موقفا عاطفيا ليس فيه من الوعى ما يوضح لهم حقيقة تلك المشكلات . ولا شك أن مجتمعنا ما يزال رغم

تطوره الكبير يعانى من آثار الكبت والقلق فى كثير من نواحى الحياة كما كان يعانى فى مطلع هذا القرن ؛ لذلك ظل بعض الكتاب يصورون تلك النزعات الرومانسية فى قصصهم ، ولم تخل قصصنا الواقعية نفسها من بعض مظاهر الرومانسية الواضحة . ونستطيع أن نجد مثالا لذلك فى قصة «شمس الخريف» للأستاذ محد عبد الحليم عبد الله ، فهى تشبه إلى حد كبير رواية «زينب» وما فيها من الصفات الرومانسية التى أشرنا إليها .

فبطلها قد كتب عليه الفشل فى كل خطوة يخطوها حتى ليستعرض حياته فى نهاية الرواية ، فيراها سلسلة من الصفقات الخاسرة كما جاء فى قوله : «..بدأت بصفقة ميلادى فرأيتها خاسرة لأنها لم تكن ضرورية فهناك «وحدات» من طرازى من المقطوع به صالحة لأداء الرسالة التى كلفتها فى الحياة .. ثم كانت صفقة حبى لسكينة ، وقد علمت قصتها ، فإنها لم تنته إلى شىء .. فانظر كيف كانت الأقدار تتسلى بالبيع والشراء دون أن تعقد صفقة كما يضيع الفارغون وقتهم على القهوة فى مساومة بائع «الأمواس والفانلات والجوارب» ! ولعلك لم تنس صفقة حبى للسيدة «ف» وما قد لقيناه فيها من عناء مزدوج ..» وهو لذلك لا يرى لنفسه حقا فى الحياة غير الفشل ، ويقول فى موضع آخر من الرواية : «وتذكرت الموت وناقشت موضوعه لكننى عدت فرأيته ليس من حقى! من حقى فحسب أن أفشل فى كل شىء !» .

وزوجته تصاب بالسل وتموت به كما ماتت زينب . ويصف المؤلف ما لقيته فى مرضها من عذاب طويل على عادة الرومانسيين فى عشق الألم .والبطل يلجأ دائمًا إلى الطبيعة ليكون يمعزل عن شرور الحياة والناس ، ويعبر عن هذا الإحساس فى صراحة واضحة فيقول :

«... وكان هناك نغم خفيف خافت تنشده الطبيعة للمكدودين من أبنائها والذين تخلى عنهم الآباء أو قست عليهم الأمهات . ويتمثل هذا النشيد فى زقزقة عصفور و غطيط طنبور أو أنين ساقية أو بكاء طائر أو غناء فلاح . كان صدرها

رحبا بسيطا فى ذلك اليوم فألقيت فيه بنفسى ! ..» . ثم يعود فيقول فى موضع آخر: «كانت شجرة الصفصاف من ورائى تنوس شعورها مع نسيم الربيع ، والمصلى على قيد خطوة منى والحقل مستأثر بعينى ، فأحسست فجأة أنى نسيت الهموم . أو أن الهموم قد ضلت عنى فلم تنجح فى مطاردتى «وأحسست فوق ذلك دعة وطمأنينة مفعمتين باللذة من نوع تلك التى نحسها بعد زوال المخاوف ، ثم تأملت موقفى فوجدتنى على الرغم من شبابى طفلا يصغى إلى الهدهدة فذكرت عبارة رأيتها مرة، كتبت تحت لوحة رسام «الطبيعة أمنا الرؤوم» فكدت أمرغ وجهى على صدرها ثم أجهش إليها بالبكاء !» .

ويسرف المؤلف هو أيضًا فى وصف الطبيعة حتى تصبح مظاهرها عنده مجرد صور فنية تستدعى كل منها صورة أخرى تماثلها . ولذلك يحس القارئ بولع المؤلف بالتشبيه فى كل صفحة من صفحات الرواية كما فى قوله مثلا :

«وقفت أرقب الحقل وأتأمل جزءا منه نهضت فيه شجيرات البسلة باسمة عن أزهار ذات أجنحة كأنها فراشات ، وأتأمل جزءا آخر منه قد نهضت فيه لفائف الكرنب واقفة على رءوسها الطويلة كما يقف سرب من النعام مختلف الأحجام كل على رجل واحدة ، وأتأمل ثمار البرتقال حمراء زاهية مستديرة لامعة كأنها بين خضرة الأغصان شعلة بلا دخان» ! .

وقد رأينا أن الكاتب الرومانسى يمجد الذاتية ويفتتن بها وهو لذلك لا يستطيع الخلاص من آرائه ومشاعره الخاصة فى العمل القصصى الذى يستلزم فى كثير من الأحيان موضوعية فى رسم الشخصيات والأحداث . والمؤلف لا يرى غضاضة فى ذلك لأنه فى إيمانه بالفرد لا يتمثل فيه فى الغالب إلا إنسانا يفكر ويشعر ، ويستطيع هو من خلال تفكيره وشعوره أن يعبر عن موقفه من الحياة والمجتمع . إنه يعتز بقدرة هذا الإنسان على التفكير والشعور اعتزازا ينسيه فى كثير من الأحيان ارتباط ذلك الإنسان بوضعه الاجتماعى أو الثقافى أو الأخلاقى وهكذا يدير المؤلف هذا الحوار المثقف بين طالب فاشل وفتاة ريفية ساذجة فيقول :

«وجال من حولنا هدهد ينقر ويفتش فسألتها مبتسما عم يبحث ؟ فقالت : يقولون إنه لا يزال يفتش عن كنوز سليمان .. من يومها حتى يومنا هذا . فقلت إذن فنعمت المثابرة . قالت بصوت يهدجه حياء ووله : ولن ينقضى عمله حتى ينقضى ما بيننا . وانتبهت إلى نعيق غراب على شجرة الجميز فنظرت إلى وفى عينيها تشاؤم أهل الريف وسألتنى لماذا لا نرى بينها غرابًا غير أسود ؟ كلها سود. فقلت : لأنه من رهبان الطير . واستعذبت قولى فقالت : هذا حسن . إذن فلا تنس ، سأحبك ما دامت الغربان فى ملابس الرهبان والهدهد يبحث عن كنوز سليمان؟»

وإذا كانت الرومانسية قد أدت دورها التقدمى حين بدأ تطور المجتمع فى مطلع القرن ، فإنها توشك الآن أن تفقد وظيفتها الاجتماعية والنفسية إذا لم تمتزج بكثير من الواقعية التى تصور ما جد عند الناس من وعى بمشكلات الحياة والمجتمع . ومن حسن الحظ أن مؤلف «شمس الخريف» لم يقف فى أعماله عند هذا الاتجاه الرومانسى بل تعداه إلى التصوير الواقعى فى بعض رواياته كقصته الأخيرة «من أجل ولدى» التى نرجو أن نناقشها فى مقال مقبل .

الشهر - يونيو ١٩٥٨

بين الصعيد والسويد

منذ عام صدرت رواية «الجبل» للأستاذ فتحى غانم تصور حياةقوم من طراز غريب يعيشون فى حضن الجبل تجاه الأقصر، يأبون أن يغادروا مساكنهم البدائية ليسكنوا فى قرية نموذجية بنتها لهم الحكومة. ذلك لأنهم كانوا مشدودين إلى الجبل بقوة سحرية من التقاليد والإلف والطموح فى أن يعثروا على كنوز الفراعنة المدفونة تحت صخور ذلك الجبل، كما عثر كثير من أجدادهم من قبل. وفى الشهر الماضى أصدر الأستاذ فتحى غانم رواية أخرى بعنوان «الساخن والبارد» صور فيها مغامرة عاطفية لشاب مصرى سافر إلى السويد ليعقد للشركة التى يعمل بها صفقة ورق، وهناك التقى مصادفة بزوجة شابة لموسيقار كهل فوقع فى غرامها فجأة كما وقعت فى غرامه وأسلمت له نفسها منذ الليلة الأولى، ثم قررت أن تهجر زوجها من أجله. وينسى الشاب ما جاء من القاهرة من أجله ويسافر معها فى رحلة ممتعة إلى الدنيمارك ثم النرويج والقطب الشمالى ليشاهدا هناك شمس منتصف الليل. وبينما هما فى الفندق يهبط عليهما الزوج الكهل متوسلا إلى زوجته أن تعود إلى بيتها الذى هجرته. وترى الزوجة ما طرأ على زوجها من تغير فى هيئته وملبسه وتفكر فيما رواه لها زوجها مما لحق بيتها من إهمال وفوضى، فتقرر أن تضحى بحبها الجنونى ليوسف منصور ذلك الشاب المصرى وتعود إلى بيتها لتمنح زوجها ما هو فى حاجة إليه من رعاية وعطف..

والذى يقرأ الروايتين يروعه ما بينهما من فرق فى المستوى الفنى من حيث المضمون والشكل ورسم الشخصيات ورواية الأحداث. فمع أن رواية الجبل تصور حياة قوم من طراز غير مألوف كما قلنا، فإن القارئ يجد نفسه مشدودًا إلى تتبع أحداثها ومصائر شخصياتها بقوة خفية كتلك القوة الخفية التى تشد هؤلاء الناس إلى الجبل. فالأشخاص يحركون فى جو يغلفه سحر الماضى وروعة التاريخ، ويصدرون فى سلوكهم وتشبثهم بمعيشتهم البدائية ومغامراتهم اليائسة وراء

الكنز المأمول . عن إحساس فطرى صادق بما ينتظرهم من ضياع فى تلك البيوت الأنيقة فى القرية النموذجية بلا عمل ولا أمل . وروح المأساة تشيع فى جو الرواية كله حتى تنتهى إلى فاجعة أليمة تثير شجن القارئ وعطفه . وشخصياته تتشابك مصائرهم بدافع من الغرائز الضارية أحيانا ومن الحب الرقيق وروابط الأسرة المتينة أحيانًا أخرى ، مما لا يجعل الرواية خالصة لموضوع الكنز والجبل وحده، بل يلقى فيها من المشاعر الإنسانية ما يستولى على اهتمام القارئ وعواطفه ، وقد يقال إن فيما يوحى المؤلف به إلى القارئ من إعجاب بحياة هؤلاء الناس البدائية واستمساكهم الشديد بها شيئًا من النظرة الرجعية التى تدين الحضارة وتدعو إلى التخلف ، ولكن تلك المعانى الإنسانية الكثيرة التى أشرت إليها تخفف من حدة هذه الفكرة وتجعل من الأحداث المادية مجرد أداة لخلق صراع واقعى فى نفس الإنسان بين إلفه وطموحه وتقاليده من ناحية ، وبين مقتضيات الحياة من ناحية أخرى ..

فإذا انتقلنا إلى رواية المؤلف الجديدة «الساخن والبارد» رأينا جوًا يخالف جو الرواية الأولى كل المخالفة وإن اشتركت كلتا الروايتين فى جدة موضوعهما على القارئ ، فكما أن حياة رجال الجبل وعاداتهم شىء غير مألوف لدى القارئ الذى يعيش فى المدينة أو القرية المصرية العادية ، فكذلك يجد القارئ فى عادات أهل السويد وسلوكهم ومظاهر حضارتهم كثيرًا مما لم يألفه أو يعلمه من قبل . ولكن الجدة فى رواية «الساخن والبارد» تبقى مجرد طرافة قد تمتع القارئ ولكنها لا تثير فكره أو شعوره أدنى إثارة ، لأنها لا ترتبط إلا نادرًا بتلك المعانى الإنسانية التى تشيع فى رواية الجبل .

والكتابة عن موضوع من بلد أجنبى كثيرًا ما تقدم للقصاص مادة خصبة تمتع القارئ وتفيده على السواء ، ولكن فيها مع ذلك مزلقًا خطيرًا إذا لم يحذره الكاتب وقع فى أخطاء فنية بالغة ، ذلك لأن مثل هذا الموضوع الأجنبى يحفل دائمًا بكثير من المظاهر المادية وتقاليد تلك البيئة الخاصة التى قد تفتن المؤلف

بطرافتها فينصرف إلى تسجيلها ويوجه معظم طاقته إلى تصويرها على حساب العناصر الفنية الحقيقية فى الرواية ، فينتهى به الأمر إلى أن يكون أشبه بالسائح منه إلى الكاتب القصصى ، على أن قيمة مثل تلك الرواية لا يمكن حتى أن ترتفع إلى مستوى كتاب سياحى جيد لأنها لا تخلص للملاحظة الدقيقة الواعية لمظاهر الحياة وسلوك الناس بل تمزج بينها وبين كثير من الشخصيات والأحداث الروائية التى تفقدها قيمتها وسياقها ، وتخضع المؤلف فى اختيارها إلى مدى علاقتها بتلك الشخصيات والأحداث ، دون أن يكون لها مع ذلك فاعلية حقيقية فى تطور البناء الفنى والنفسى للرواية . وهذا للأسف ما وقع فيه الأستاذ فتحى غانم . فقد قدم لنا فى خلال أحداث الرواية – بل فوق تلك الأحداث – صورًا كثيرة عن مظاهر الحياة المادية فى المدن التى تنقل فيها مع صاحبته ووصف لنا حياة الليل فى المسارح وأماكن اللهو وصالات الرقص وطريقة تبادل السويديين انخاب الشراب، والبيت الذى كان يسكن فيه هاملت ، وشمس منتصف الليل فى القطب الشمالى وغير ذلك مما لا داعى له ، إلا أنه وصاحبته يزوران معا تلك الأماكن أو يشاهدان ذلك السلوك . وانظر مثلا إلى قوله وهو يتحدث عن حياته فى بعض الفنادق : «ومد يده ليفتح صنبور الماء فانتبه إلى وجود قطعة معدن فى شكل أسطوانة تبرز من الحائط إلى جانب الصنبور ، ورأى منقوشًا عليها كلمة باللغة الدانمركية كان يراها لأول مرة رغم أنه دخل الحمام ووقف أمام الحوض وفتح الصنبور عشرات المرات . وتحسس الأسطوانة بأصابعه وضغط على طرفها فإذا يرغاوى صابون سائل تهبط من ثقب فى أسفلها . ودهش كيف لم ينتبه إلى كل هذا حتى الآن وأفرغ ما فى داخلها من رغاوى» .

ومن الواضح أن هذا السرد لا يمكن أن يخدم أى غرض نفسى أو فنى فى الرواية ، بل ساقه المؤلف بشعور السائح الذى يريد أن يفتن قارئه بما يقدر أنه شىء جديد عليه يمكن أن يروعه ويمتعه بما فيه من طرافة .

ولا يقتصر عيب هذا الاتجاه على هذه النزعة التسجيلية بل يتعدى ذلك إلى أن يطبع الرواية كلها بطابع سردى لأحداثها وما دق أو جل من تصرفات شخصياتها ، حتى فى المواقف التى لا مجال فيها للالتفات إلى أشياء صغيرة لا ضرورة لسردها على الإطلاق . وانظر مثلا إلى قول المؤلف وقد علم الشاب المصرى لأول مرة أن زوج صاحبته قد جاء يسأل عن زوجته فى الفندق ، وأنه ينتظرها بالطابق الأرضى ، وبعد أن تناقش فى جزع ولهفة مع صاحبته وقرر أن ينزل هو ليقابل الزوج : «ودخل يوسف الحمام وغاب برهة ثم خرج منه وبدأ يرتدى ملابسه..» فماذا يفيد القارئ أن يعلم أن يوسف قد دخل الحمام أو لم يدخله وماذا يفيده أن يعلم أنه قد غاب فيه برهة أو وقتًا طويلاً ؟ وقد كان من الممكن أن يكون هذا مفهومًا لو أن المؤلف قد قدم ذلك على أنه فرار من يوسف ، يؤجل به مواجهته لتلك اللحظة الحاسمة أو يتخذ منه فرصة ليستعيد هدوءه الذى عصفت به المفاجأة غير المتوقعة ، ولكن يوسف كان منذ أن علم بمقدم الزوج ثائرًا متحمسًا مصمما على أن يلقاه فى تحد وجرأة . ولم يحاول المؤلف أن يبين إن كان الأمر هروبا أو استعدادًا للموقف أو يطلعنا على شىء مما دار فى فكر يوسف بل اكتفى بهذه العبارة المقتضبة . ويصادف القارئ كثيرًا من هذه العبارات السردية المحضة فى الرواية ، لأن المؤلف كما قلنا قد انساق وراء تلك النزعة التسجيلية التى أملتها عليه نظرة السائح لا نظرة القصاص الذى يتجاوز المظاهر السطحية إلى ما وراءها من دلالات وأعماق .

ومن العيوب التى يمكن أن ينزلق المؤلف إليها فى الكتابة عن موضوع من بيئة أجنبية إذا لم يكن خبيرًا بتلك البيئة آلفًا تقاليدها وسلوك الناس فيها ، أن الأمر قد يختلط عليه فى كثير من الأحيان بين سلوك نابع من طبيعة الشخصية ودوافعها النفسية وآخر ليس له أية دلالة نفسية أو خلقية لتلك الشخصية ، لأنه من مقومات الحياة فى ذلك البلد الأجنبى ، فيبنى المؤلف كثيرًا من أحكامه وتحليله لشخصية المرأة الأوربية مثلا على تصرفاتها بالنسبة لبيئتها كأن تدعو فتى إلى مراقصتها أو تصطحبه معها إلى البيت أو غير ذلك مما هو حق مباح لكل

امرأة أوربية، لا لتلك الشخصية التى يحللها المؤلف وحدها . وبذلك يضل المؤلف عن فهم البواعث الحقيقية لسلوك شخصياته ، وينصرف إلى ملاحظة تلك التصرفات الخالية من الدلالة فلا يستطيع أن يتعمق إلى دخائل نفوسهم أو يخلق لهم من الأزمات والمواقف ما يتجاوز تلك المظاهر ، لأن عنصر الاختيار للأحداث لا يقوم فى هذه الحالة على أساس فهم سليم لحياة الشخصيات وسلوكهم فى ذلك المجتمع الخاص ؛ وكهذا يجيء تصوره لهم سطحيًا ، فيه كثير من الأحكام الخاطئة التى يبنيها على تقاليد بيئته وقيمها الخلقية والنفسية . ومن أمثلة ذلك فى رواية «الساخن والبارد» وصف المؤلف الطريقة التي شرب بها بوسفلت مدير شركة الورق السويدى نخب الشاب المصرى يوسف منصور : «وقدم له بوسفلت كأسًا من الشيرى وتناول كأسًا آخر ، ثم صك قدميه بحركة عسكرية وأحنى رأسه فى انحناءة جافة وهتف : سكول . ورفع بوسفلت كأسه وقد أغمض عينيه وشربه دفعة واحدة ، ثم خفض الكأس ونظر إليه وأحنى رأسه مرة أخرى ويوسف ينظر إليه كأنه يشاهد ممثلا يؤدى دورجنرال ألمانى فى أحد الأفلام!» فقد توحى هذه الصورة التى قدمها المؤلف لبوسفلت ببعض الدلالات النفسية أو الخلقية الخاصة، مع أنها شيء مألوف فى تلك البيئة فطن إليه الشاب المصرى بعد ذلك حين حدثته صاحبته عن أبيها ، وكيف كان يشرب كأسه على هذا النحو . وهكذا يظل القارئ متوقعًا أن تتصرف تلك الشخصية بحسب تلك الصورة التى أوحى بها المؤلف ولكنه لا يظفر من ذلك بشيء فى النهاية ؛ لذلك لم يستطع المؤلف أن يرسم شخصية الزوج المهجور على حقيقتها ، فجعل الشاب المصرى يحكم عليه من وجهة نظره الخاصة ، ومن وحى تقاليد بيئته الشرقية فيقول عنه أنه «حيوان دنيء حقير»! وليس من ضير أن يحكم شاب شرقى يزور تلك البلاد لأول مرة هذا الحكم ، لما يشهد من تناقض هائل بين القيم التى نشأ عليها وتلك التى يعيش بمقتضاها هؤلاء الناس ، ولكن كان على المؤلف أن يقدم إلينا الجانب الآخر من الصورة فيحلل شخصية ذلك الموسيقى الكهل متجاوزًا تلك المقارنة الخلقية إلى حياته النفسية وطبيعة علاقته مع زوجته ، فقد يكون فى كل ذلك ما يبرر سلوكه

أو يثير على الأقل عطف القارئ عليه . صحيح أن المؤلف قد أشار إلى ذلك فى بعض المواقف ولكنها إشارات خاطفة مقتضبة تنبع فى الأغلب من علاقة الشاب المصرى مع زوجة الموسيقار ، لا من حرص المؤلف على أن يلقى الضوء على تلك الشخصيات التى كانت خليقة أن تظفر منه بمزيد من الاهتمام .

وما دام المؤلف لا يستطيع أن ينفذ إلى أعماق شخصياته ويهيئ لها من الأزمات والمواقف ما يجعلها جديرة بالاهتمام قادرة على مناقشة كثير من القيم الإنسانية والاجتماعية الحقيقية ، فإن الشخصيات تظل فى سلوكها سطحية غير قادرة على خلق تجاوب حقيقى عند قارئ ناضج الفكر والوجدان ، فكل ما يظفر القارئ به من العلاقة التى نشأت بينهما عدة مشاهد عاطفية لا تثير إلا خيال قارئ مراهق كقول يوسف مثلا وكان بأحد أصابعه عاهة «انظرى إلى إصبعى هذا، كنت أتساءل لماذا عاقبنى الله بهذه العاهة ولكن أعلم الآن لماذا عاقبنى .. كان يعلم أنى سأمد يدى عليك!» وقوله وكان قد طلب إلى جوليا أن تغير دينها:

– جوليا ، أنا آسف لأنى طلبت منك هذا .

– لا تأسف على شىء .

– أنا لا أقصد أن تغيرى دينك .

– أنت دينى .

– أنت إلهتى ودينى وسيدتى – أنت كل شىء بالنسبة لى .

ومن أمثلة ذلك أيضًا هذا الحوار بين جوليا وبينه :

– لا تنفعل هكذا – يجب أن تنام .

– إنى خائف أن أغمض عينى فلا أراك !

وكان طبيعيًا وقد قامت الرواية على هذه العلاقة العاطفية المسرفة وحدها أن تنتهى إلى كثير من الحديث عن الجنس الذى لا يخدم غرضًا نفسيًا أو فنيًا

واضحًا، ولا يزيدنا علمًا بنوازع الشخصيات وطبيعتها . فكلما جمع يوسف وجوليا مكان جميل أو انتاب يوسف شيء من الضيق دفع بهما المؤلف إلى الفراش فى عبارات مستفيضة صريحة ! وهكذا لم نظفر من يوسف وهو الشخصية الأولى فى الرواية ، إلا بشاب عابث أتيحت له فرصة نادرة ليشبع غرائزه ، فمضى ينتهزها إلى أقصى حد ، وكأن الحياة قد خلت من كل العلاقات الإنسانية الأخرى التى يمكن أن تتشابك مع تجربة الحب . وقد كان يوسف حقًا شابًا عابثًا ألف فى القاهرة حياة البطالة واللهو ، واتخذ لنفسه ثلاث رفيقات واحدة يخرج معها إلى المطاعم والمراقص وسهرات المجتمع ، وأخرى ليتسلى بثرثرتها معه فى التليفون وثالثة للفراش ! ومثل هذه الشخصية لا يمكن أن تصلح لدور البطولة فى رواية جيدة لأنها بطبيعتها لا تحتمل أن تتلبس حياتها بمشكلات جدية أو تقوم بينها وبين الناس علاقات حيوية حقيقية .

على أن المؤلف قد حاول أن يبرز حرص هذا الشاب على تلك الملذات بنشأته الأولى ، إذ كانت أمه التى كان يحبها أشد الحب قد ماتت وهو صغير وتزوج أبوه من امرأة أخرى وأسلمه إلى كفالة جده ، والحق أن المؤلف قد وفق توفيقًا كبيرًا فى رسم أزمة الشاب من هذه الناحية ، ولكنه لأمر غير مفهوم قد أخر عرضها على القارئ حتى تطورت أحداث الرواية إلى حد بعيد واستقرت فى نفس القارئ تلك الصورة البغيضة ليوسف فلم يعد يستطيع أن يتخلص منها ، ولو بكر المؤلف فى بيان تلك الأزمة النفسية عند يوسف لوجد القارئ فيها بعض الإيضاح لسلوكه غير المألوف . ومع ذلك ، فإن وجود عقدة نفسية قديمة عند الشخصية القصصية لا يمكن أن تتخذ دائمًا عذرًا لكل تصرف غير منطقى ، أو مبررًا لخلو حياة تلك الشخصية يمكن أن يثير اهتمام القارئ ويثرى وجدانه وفكره . فإذا أراد قصاص أن يصور شخصية مثل شخصية يوسف تصويرًا صحيحًا ، فينبغى ألا يكتفى ببيان تلك العقدة فى نشأته الأولى ويدعه بعد ذلك يتصرف كما يشاء ، بل عليه أن يربط دائمًا بين سلوكه ومشكلته النفسية ، وأن يرتد به من حين إلى آخر إلى نشأته الأولى ، وأن يخلق فى نفسه صراعا جديا بين الإحساس بالواجب والمسئولية وبين ما تدفعه إليه نفسه المعقدة من سلوك لا يرضاه ، وإن كان لا

يستيع العدول عنه . وبذلك تتم للشخصية أبعادها الإنسانية الحقيقية ، ولا يكون عبثه عند القارئ مجرد لهو لا دلالة له ، بل يرى فيه مظهرا لنفس إنسانية تتعذب، وصراعا بين إرادة الإنسان وقوى سلطت عليه بحكم الوراثة أو التقاليد أو غيرها من الظروف الاجتماعية . حقًا لقد كان يوسف منصور وهو فى رحلته العاطفية مع جوليا يتذكر من حين إلى آخر العمل الذى جاء من أجله إلى السويد ، فيصيبه الوجوم ويشعر بشئ من تأنيب الضمير ثم لا يلبث أن يجد نفسه مشدودًا مرة أخرى إلى سحر صاحبته . ولكن هذا القدر من الصراع ليس بالصراع الذى نعنيه. فالصراع النفسى فى الرواية الناجحة عملية ممتدة معقدة فيها دائمًا مزاوجة بين أهواء الشخصية وإرادتها وبين إرادتها وإرادة الآخرين فى لحظات متنوعة الأحداث والمواقف . وهذا ما نفتقده فى رواية «البارد والساخن» .

وهذا الصراع لا يمكن أن يتم على نحو موفق إلا إذا كانت الشخصية تتحرك فى بيئتها الأصيلة التى ترتبط فيها بصلات اجتماعية متشابكة وتخضع فيها لتقاليد معلومة ، وتعيش فيها فى جو مأساتها الأولى التى عقدت نفسيتها هذا التعقيد . أما إذا عاشت الشخصية فى بيئة أجنبية فإنها لا ترتبط بتقاليدها ولا بتقاليد بيئتها التى نشأت فيها ، وبذلك تصبح متحللة من كل القيود والصلات والذكريات التى يمكن أن تخلق لديها هذا الصراع المنشود . والطريقة الصحيحة لكى تصبح الشخصية كيانا إنسانيًا وروائيًا صحيحًا إذا عاشت فى بيئة أجنبية، أن تندمج فى هذه البيئة وتتغلغل في مجتمعها الجديد وتكون لها صلات اجتماعية طبيعية ، بحيث إذا دخلت فى حياتها مشكلة عاطفية لم تصبح معزولة تماما عن مشكلات تلك البيئة وظروفها وتقاليدها ..

وبعد فإن الناظر فى روايتى المؤلف يروعه – كما قلت – الفرق الكبير بينهما فى المستوى الفنى والإنسانى ، فيتساءل : لماذا عدل الأستاذ فتحى غانم عن طريقته الأولى فى اختيار الموضوع ومعالجته ؟ ولعل الجواب على ذلك أنه قد كتب الرواية الثانية لطائفة خاصة من القراء تحت ضغط ظروف الصحافة ، ولكن هل من الحتم على كاتب صحفى أن يخضع موهبته لهذه الظروف !

مجلة الشهر – ديسمبر ١٩٦٠

النمل الأسود

مما يبعث الرضى فى نفس من يتتبع حركتنا الأدبية أن يرى فيها كثيرًا من ذوى المواهب الذين عرفوا حقيقة مواهبهم فثابروا على السير فى طريقها بوعى وإخلاص حتى أصبح لدينا كتاب نعرفهم بتخصصهم فى القصة القصيرة أو الرواية أو المسرحية ، ونحس أن لهم أسلوبًا متميزًا فى كل فن من هذه الفنون الأدبية . وإذا كنا لا نزال نجد فى أعمالهم بعض المآخذ فإن ذلك لا يغض من مجال الخدمات الجليلة التى يسدونها إلى الأدب العربى الحديث ، ولا شك أن المثابرة والإخلاص كفيلان بأن يخلصا أعمالهم فى النهاية من كثير من هذه المآخذ .

والأستاذ عبد الله الطوخى موهبة مرموقة من بين هذه المواهب ، وكاتب تخصص فى أغلب إنتاجه فى القصة القصيرة فأثرى أدبنا بثلاث مجموعات طيبة آخرها مجموعة «النمل الأسود» التى أقدمها اليوم إلى القراء .

عرفته أول الأمر فى كتابه «داود الصغير» ثم فى مجموعته الثانية «فى ضوء القمر» فلمست فى قصصه حسا مرهفا يلتفت إلى ما تنطوى عليه الحياة من مآسى أليمة فيكشف عنها غطاء الإلف والعادة لنراها شيئا جديدا يثير فى القلب الشجن والتطلع إلى حياة يسودها الأمن والسعادة ولا يسيطر عليها الخوف والشقاء . ولكن الأستاذ الطوخى لا يترك العنان لحسه المرهف حتى يحيل هذه المآسى إلى فواجع ، بل يقدمها إلينا فى صورة من الأسى الرقيق تحرك العواطف ولكنها لا تلقى بنا فى ظلمات اليأس . ولعل ذك هو سر عنايته فى هاتين المجموعتين بالأطفال وما فى حياة بعضهم من شقاء يتناقض مما ينبغى للطفولة من حياة ناعمة سعيدة ، فإن فى نقاء الأطفال وسذاجتهم وامتداد الحياة أمامهم ما يمكن الكاتب من أن يدع مجالا للأمل والبهجة فى قصصه التى تصور

هذا الشقاء . فنحن نحس بحزن عميق لمأساة داود الصغير المضيع بين أمه وأبيه المطلقين ، ولكنا مع ذلك نجد كثيرًا من العزاء فى ذلك العطف الذى يتاح له فى ظل أسرة أدركت ما ينطوى عليه قلبه الكبير من براءة وحب ، ونحن نتابع الحياة اليومية المضنية لخادمة صغيرة – فى قصة من أجمل ما كتب فى أدبنا عن هذا الموضوع – ونعيش بقلوبنا مع شقائها وأحزانها ، ولكنا لا نلبث فى النهاية أن نعيش مع أحلامها السعيدة فى قريتها وحقولها الجميلة الخضراء ، ومثل هذه الموضوعات تقتضى أسلوبا شعريا قادرا على التعبير عن رقة الطفولة وعن هذا المزيج من الأسى والبهجة ، وقد وفق الكاتب توفيقا كبيرًا فى تحقيق هذا الأسلوب فى هاتين المجموعتين ، واليوم يقدم إلينا مجموعته الجديدة ، فإلى أى مدى سار على الطريق القديم وإلى أى مدى تحول عنه ؟.

لا شك أن الطفولة ما زالت تستأثر باهتمام الكاتب إلى حد كبير ، فنحن نصادف فى أول المجموعة ثلاث قصص عن الأطفال تصور كل منها جانبا من تطلع الطفولة فى مراحلها المختلفة إلى تحقيق ذاتها بعيدا عن سيطرة الكبار ، وينتهى الكاتب فى كل قصة إلى معنى أصيل من معانى الطفولة يدل على صدق الملاحظة ودقة الإحساس ، ويعبر عن هذه المعانى فى نهاية القصة بأسلوب شعرى فيه من الإيقاع السريع والجمل القصيرة المتقطعة ما يصور لهفة الطفولة وحيويتها أصدق تصوير .

على أننا رغم هذه المعانى المبتكرة الجميلة فى القصص الثلاث نحس أن القصة كلها قد بنيت من أجل الوصول فى النهاية إلى المعنى الذى تضمنته ، لم يعد في القصة ما كنا نجده فى قصص الكاتب السابقة من جهد فى تصوير الخلجات النفسية ورسم للأجواء والشخصيات يجعل لجزئيات القصة فى ذاتها أهمية كبيرة قبل أن يصل القارئ إلى معناها الكلى فى النهاية . فنحن نمضى فى قراءة القصة وقد فرض علينا بناؤها السردى أن نتوقع ما يمكن أن يحدث فى ختامها دون أن ننفعل ببعض اللمحات النفسية أو الرسم الفنى أو الأناقة فى

التعبير مما كنا نجده فى قصص الكاتب السابقة ، اختفى هذا الشجن الرقيق الذى كان يشيع فى أسلوب الأستاذ الطوخى وافتقدنا تلك الصور البارعة التى كنا نتوقف عندها فى مجموعتيه السابقتين ، لنتذوق حلاوة العبارة وجمال التصوير دون توقع لنهاية الحادث . والحق أن هذا هو العيب الواضح فى أغلب قصص المجموعة . فهناك مثلا قصة رابعة عن الأطفال نرى فيها موظفا صغيرا فى محل تجارى يشكو من ملال حياته وفراغها وخلوها من الأصدقاء . ثم يتعرف إلى صبى صغير يعجبه منه مرحه وبساطته فتقوم بينهما صداقة تخفف عنه ما يشعر به من سأم فى عمله الرتيب . ثم يصاب الغلام بمرض فى عينيه فيأخذه الموظف إلى بيته ويعنى به هو وزوجته عناية كبيرة حتى يشفى . ثم يعود لأول مرة بعد ذلك إلى المحل ليشترى بعض ما كان يشتريه «ويتهلل الموظف وتتفتح روحه للحظات مرحه القديم مع ذلك الصبى : غير أن الصبى لم يكد يسمع صوته حتى توقف فجأة وتطلع إليه وانكسرت نظرته ، وأقبل نحوه بخطوات بطيئة مرتبكة وقال وهو يحاول ألا يرفع عينيه فى وجهه : حضرتك عايز حاجة ؟» وتنتهى القصة على لسان الموظف بقوله : «حضرتى ؟ أحسست برأسى يدور ولم أدر ماذا أقول ... ابتسمت له ابتسامة حزينة ثم أطرقت فى كآبة» ! ولا شك أنها نهاية تنطوى على معنى نفسى كبير فإن هذا الجميل الذى أسداه الموظف إلى الصبى قد أقام بينهما ستارا من الكلفة سلبت الموظف هذه الصداقة الممتعة ، وردته إلى ما كان فيه من ملال ووحدة ، ولكنه معنى لا يناسب الجهد الذى بذله الكاتب فى الوصول إليه ولا الجهد الذى يبذله القارئ حتى يبلغه . فالقصة تقع فى سبع عشرة صفحة كبيرة أغلبها سرد لما حدث من تعرف إلى الصبى وما كان من أمر مرضه وشفائه ، وليس فيها إلا لمحات يسيرة من وصف الأجواء والخلجات النفسية التى يلتمسها قارئ القصة القصيرة . وفن القصة القصيرة لا يرضى بهذا «التبذير» فى إطار يعتمد أساسا على اللقطة المركزة والعبارة الموحية والبناء المتكامل الذى يتضمن بعض المعانى الكلية ، ولكن جزئياته تحتفظ مع ذلك بقيمتها كل على حدة .

ويجمع الأستاذ الطوخى فى بعض قصص المجموعة إلى هذا العيب عيبا آخر حين يصبح المعنى الكلى الذى سخرت من أجله كل عناصر القصة شيئا يشبه الموعظة ، بدل أن يكون كما رأينا فى القصص السابقة لمحة نفسية صادقة . مثال ذلك ما صنعه فى قصته «الطعام البارد» . وفيها نرى زوجة شابة تخرج مسرعة بعد انقضاء عملها فى أحد المكاتب لتوافى زوجها فى مطعم قررا أن يحتفلا فيه على الغداء بعيد زواجهما الثالث ، ولكنها وهى تنتظر الأتوبيس تلقى صديقة قديمة لم تكن قد رأتها منذ زمن بعيد . ويبدأ بينهما حديث ينتهى إلى مأساة فى حياة صديقتها «قصة زواج تعس ثم طلاق تم قلب وحيد فى العالم لا يجد الأليف». ويطول بينهما الحديث وتصل متأخرة عن الموعد المضروب فتجد زوجها قد برد الطعام أمامه «وخطت نحوه دون كلمة لكنها كانت تخاطبه فى سرها . فى نفسها الحزينة : سنأكل طعامنا باردا يا صلاح فى يوم عيدنا» وتنهدت «آه يا صلاح ، مادام فى العالم حزن حولنا لن نجد سعادتنا أبدا كاملة» . فمثل هذه الموعظة الصريحة شىء تأباه طبيعة القصة القصيرة وبخاصة إذا كانت الموعظة هى خلاصة القصة بأكملها . لقد كانت هذه النهايات المفاجئة التى تلقى الضوء على أحداث القصة شيئا مألوفا فى فن القصة القصيرة فى أول نشأتها ، ثم أخذت تتخلى عن مكانها بالتدريج للتحليل النفسى والتعبير الفنى والبناء المتكامل ، ولا أدرى لماذا عدل الأستاذ الطوخى عن منهجه السليم فى قصصه السابقة إلى هذا الأسلوب الجديد ..

وطبيعى حين تفقد القصة هذه العناصر أن تفقد معها ما كان فى أسلوب المؤلف من شعر وتوتر وإيقاع وجمال العبارة ، ما يخدم بناء القصة بأكمله . والحق أننا نفتقد فى هذه المجموعة أسلوب المؤلف الأول ، فى كثير من الأحيان ، ونصادف مكانه اتجاها إلى ما يشبه اللغة الثالثة التى هى مزيج من العربية والعامية . ففى سطور قليلة من إحدى القصص نجد كلمات «بحبوح الجسم السرح. تطرقع بشبشبها» . وكل ذلك فى خلال عبارات يرتفع بعضها إلى الأسلوب الشعرى القديم للمؤلف بحيث نحس مفارقة واضحة بينها وبين العبارة العربية السليمة

ويخطئ المؤلف أحيانا – كما يفعل كثير من كتابنا – حين يخضع الكلمة العامية لقواعد اللغة العربية ، فتفقد قدرتها العامية على الإيحاء ، وتصبح فى الوقت نفسه كلمة دخيلة على اللغة العربية كقوله مثلا : «ثم إن معظم شبان البلد دائرون على لطيفة» ، فلا شك أن الكلمة العامية «دايرين» قد فقدت بإعرابها وجودها الحى الذى دفع المؤلف إلى استخدامها فى هذا المقام ..

على أن فى المجموعة بعد ذلك قصة فريدة هى «على المقعد الرخامى» ، يتجلى فيها فن المؤلف القديم وحرصه على تكامل القصة ورسمه للأجواء النفسية من خلال جزئيات صغيرة من التصوير المادى والمعنوى معا .. وهذه القصة وحدها تطمئننا إلى أن الأستاذ الطوخى ما زال قادرا – حين يلتفت إلى المنهج الفنى السليم – على الإنتاج الممتاز وعلى إثراء فننا القصصى كما أثراه من قبل . وإنى أرجو مخلصا ألا يخضع لدواعى النشر فى الصحف والمجلات إذا كان ذلك سر تحوله عن أسلوبه الناجح القديم . إن الأستاذ الطوخى موهبة نعتز بها بحق ونرجو على لديه كثيرًا من الخير ولا شك أنه قادر على تحقيقه ..

(الأهرام ١٢/٤/١٩٦٣)

غسان كنفانى
رجال فى الشمس

مازالت الكتابة فى الموضوعات القومية الكبيرة من أعسر الأمور عند الفنان وأحفلها بمواطن الزلل .. وما زالت الأعمال الأدبية الناجحة فى تلك الموضوعات قليلة إلى حد يسترعى النظر برغم أنها تملأ وجدان كتابنا وعقولهم، أو على الأصح لأنها تملأ عقولهم ووجدانهم ، إلى حد لا يستطيعون معه أن يبتعدوا ابتعادا كافيا عن التجربة لينظروا إليها من الزاوية الصحيحة فى هدوء نسبى . ومن بين الكتاب القلائل الذين استطاعوا أن يستعيدوا انفعالهم فى هدوء ، ويكتبواعن نُكبة فلسطين قصصا ممتازة بعيدة ببساطتها العميقة عن العاطفية المسرفة والنبرة العالية الكاتب الفلسطينى غسان كنفانى .

وتتجلى هذه البساطة العميقة فى أسلوب الكاتب بوجه عام فلا يعتمد على العبارات الحادة والجمل الخطابية المألوفة فى مثل هذا المقام ، بل يتخذ الأسلوب وسيلة لبناء مواقف إنسانية تهز القارئ ، وتذكى مشاعره نحو القضية دون أن ترتبط ارتباطا سطحيا ظاهرا بالقضية نفسها. وهكذا نرى الشخصيات – فى أكثر المواقف انفعالا – مستمسكة بكبرياء حزين معتصمة بدمع داخلى يذرفه وجدانها ولا يفيض من عيونها «أراد أن يقول شيئا ولكنه لم يستطع ، أحس أن رأسه كله قد امتلأ بالدمع من الداخل فاستدار وانطلق إلى الشارع» . ولا بأس بعد ذلك على الشخصية أن تبكى وقد انفردت بنفسها بعيدا عن مهانة المراقبة من الآخرين . «هناك بدأت المخلوقات تغيم وراء ستار من الدمع ..» وحين يلتقى شاب عاد من

فلسطين إثر احتلالها وقد فقد أخته الصغيرة ، بخالته فتعلم منه بمصرع الأخت ويعرف منها موت أمه ، لا يلح الكاتب في الحديث عن هاتين الشخصيين المغربيتين بالإسراف العاطفي بحكم فورة الشباب وضعف الأنوثة ، بل يكتفي من ذلك بهذه السطور العميقة الدالة : «حاولت خالته أن تقول شيئًا ولكنها لم تستطع، تزاحمت سيول من الكلمات في حنجرتها فسكتت وابتسمت ابتسامة باهتة لا معنى لها ، ثم مدت يدها الراجفة تمسح على كتفه يحنو كسيح ، بينما أخذ هو ينظر بهدوء إلى الأفق الذى يقع خلف بوابة مندليوم» .

ذاك في مجموعة قصصه القصيرة «أرض البرتقال الحزين» وكل قصصها تتسم بهذا الطابع من الهدوء العميق والموضوعية الفنية . التى تنبض بروح المأساة ، إلا قصة واحدة خرج الكاتب في بعض أجزائها إلى الحديث المباشر المألوف . على أن هذه القصة نفسها برغم ذلك قد كتبت فى إطار فنى بارع ، ووفق فيها الكاتب إلى كثير من التعبيرات الأصيلة شأنه فى سائر قصصه – كقوله مثلا: «كنت ماشيا فى الشارع وفجأة سقطت الفكرة فى رأسى كلوح كبير ما لبث أن تكسر وأحسست بشظاياه تتناثر فى جسدى من الداخل» .

وإذا كانت هذه اللقطات البارعة من حياة اللاجئين وذكرياتهم وأشواقهم ، مادة صالحة للقصة القصيرة ، فإنها بطبيعتها لا يمكن أن تصلح لرواية ممتدة الأحداث متنوعة للشخصيات والوقائع ، فحياة اللاجئ الرتيبة الضيقة لا تتيح للأحداث أن تنمو ولا الشخصيات أن تتطور ولن يستطيع الروائى إلا أن يدور بها فى دائرة مغلقة تنتهى به فى الغالب إلى تلك العاطفية المسرفة والمعالجة المألوفة للقضايا الوطنية ، التى استطاع غسان كنفانى أن يتجنبها فى مجموعته الناجحة .. كذلك لا يستطيع الكاتب أن يخرج بأحداثه وشخصياته بعيدًا كل البعد عن مجال المحنة فى فلسطين ، فيتخذ مادته من حياة المهاجرين وقد استقروا نهائيا في قطر من الأقطار العربية ، فستصبح رواياته فى هذه الحالة مجرد رواية إنسانية قد تكون ناجحة فى ذاتها .. ولكنها مقطوعة الأواصر بموضوعه القومى.

لذلك كان توفيق الكاتب كبيرا حين جعل روايته «رجال فى الشمس» تصويرا لمغامرة شبان ثلاثة فى منتصف الطريق بين حياة اللاجئ وحياة المهاجر المستقر .. إنهم مشدودون بقوتين متصارعتين : آمالهم فى حياة حرة كريمة فى ذلك البلد العربى الذى يسعون إليه .. وارتباطاتهم النفسية والإنسانية فى مخيمات اللاجئين . ومن التقاء هاتين القوتين وما تحدثان من بلبلة واضطراب فى نفوس هؤلاء الشباب تلوح المأساة بوجهها البغيض فاجعة فجيعة المصير الذى لقيه الشبان الثلاثة .

ولكل من هؤلاء الشباب قصة آسية خلفها وراءه فى المخيم يلوكها وجدانه وهو فى بغداد يفاوض المهربين ، لكى ييسروا له سبيل الوصول إلى الكويت مقابل كل ما لديه من مال قد جمعه بشق النفس وبشىء غير قليل من الهوان .. وماضى المهاجر فى هذه الرواية عنصر ضرورى لكى ترتبط الرواية بالمأساة ، ولكى لا تصبح مجرد مغامرة لشخصية ضاقت بالحياة فى أرض الوطن .. والمزواجة بين الماضى والحاضر فى مثل هذه الأعمال القصصية من أشق الأمور إذا أريد لها أن تخرج فى صورة فنية صحيحة ..

وقد استطاع الكاتب أن يحقق هذه المزاوجة بأسلوب غاية فى البراعة بعيدا عن النقلات المفاجئة المباشرة، ودون أن يقطع اتصال القارئ باللحظة الحاضرة.. فالحاضر لم يكن فى الحقيقة عنده بمعزل عن الماضى .. بل إن فيه دائما ما يذكر بصميم المأساة عن طريق التداعى الحر بين ما يصادفه هؤلاء الشباب فى بغداد وما تركوه وراءهم فى المخيمات . فحين يرتمى الشيخ أبو قيس على التراب بعد رحلته المضنية إلى بغداد يحس أن الأرض ندية ويفكر «هى لا شك بقايا من مطر أمس ، كلا ، لم تمطر .. لا يمكن أن تمطر السماء الآن إلا قيظا وغبارا. أنسيت أين أنت ؟ أنسيت ؟ .. نحن فى آب .. لماذا إذن هذه الرطوبة فى الأرض ؟ إنه الشط .. ألست تراه يترامى على مد البصر إلى جانبك ؟» .. يذكر عبارة سمع المدرس يقولها لولده الصغير فى مدرسة المخيم : «وحين يلتقى النهران الكبيران دجلة

والفرات سيشكلان نهرا واحدا اسمه شط العرب يمتد من قبل البصرة بقليل إلى ..»
وتكون هذه العبارة القصيرة كوة ينفذ منها إلى ماضى الشيخ وحياته مع زوجته العجوز وولده الصغير وبدء مغامرته الفاجعة .. وحين يعود الكاتب إلى الماضى بما فيه من مآسى عميقة يلتزم أسلوبه الهادئ الموضوعى فى رسم الشخصيات وتصوير الوقائع .. فالزوجة ، وزوجها على وشك أن يفارقها فى رحلة لا تدرى على أى نحو يمكن أن تنتهى ، تعبر عن شجاها ومخاوفها بأيسر ما يمكن أن يكون من انفعال فى مثل ذلك الموقف : «.. كف ونظر إليها .. لقد عرف أنها سوف تبكى .. سترجف شفتها السفلى قليلا ثم تنساب دمعة واحدة تكبر رويدا رويدا ثم تنزلق فوق خدها المغضن الأسمر» .

ثم يعود الكاتب فيتبع نفس الأسلوب ليطلعنا على مزيد من ماضى الشيخ ، إذ يفكر فى الكويت «لابد أن ثمة أزقة وشوارع ورجالا ونساء وصغارا يركضون بين الأشجار .. لا .. لا .. لا .. لاتوجد أشجار هناك ، صديقه الذى هاجر هناك واشتغل سواقا وعاد بأكياس من النقد ، قال إنه لا توجد هناك أية شجرة . الأشجار موجودة فى رأسك يا أبا قيس ، فى رأسك العجوز المتعب يا أبا قيس عشر أشجار ذات جذوع معقدة كانت تساقط زيتونا وخيرا كل ربيع» وهكذا نعيش مع الشيخ جانبًا من قصته وأشجاره الحبيبة التى فقدها .

وقد يعكس الكاتب طريقته فينتهى من الحاضر إلى الماضى فترى أسعد – أحد الشبان الثلاثة – وقد وقف أمام المهرب «الرجل السمين» وقد طاف بذهنه مالقيه من جهد مروع فى رحلته من المخيم إلى بغداد ، بعد أن خدعه مهرب آخر «كان الأفق مجموعة من الخطوط المستقيمة البرتقالية ، ولكنه كان قد عقد عزمه على المسير بجد ، وحتى حينما انقلب التراب إلى صفائح لامعة من ورق أصفر لم يتباطأ ..» ثم ينقلنا الكاتب إلى اللحظة الحاضرة بما بينها وبين الماضى الشاق من مفارقة واسعة : «وفجأة بدأت الأوراق الصفر تتطاير من فوق مكتب الرجل السمين.. فانحنى يلمها» . ويقول المهرب : شكرًا – إن هذه المروحة الملعونة تطير

الأوراق من أمامى .. ولكن دونها ليس بوسعى أن أتنفس..» وهكذا تمتزج صفرة أوراق الرمل الحارقة بالأوراق الصفراء الرطيبة أمام مروحة الرجل السمين .. وقد كانت عبارة «الرجل السمين» هى التعليق الوحيد فى الرواية على جشع هؤلاء المهربين وخلو نفوسهم من أى شعور إنسانى . ولم يعلق الكاتب ولم يسهب فى الحديث عن وسائلهم وما يجنون من مال وفير ، بل ترك هذا الوصف يقف كاللوحة اللافتة أمام هزال المهاجرين وفاقتهم .

ولكن أتكون الهجرة - سواء أنجح أصحابها أو فشلوا - حلا عند الكاتب لمشكلة اللاجئين خاصة ، ومأساة فلسطين بوجه عام ؟ لقد كان لدى الكاتب من وراء روايته هدف كبير آخر إلى جانب تصوير تلك المغامرة الفاجعة ، والربط بينها وبين حياة اللاجئين .. فمن خلال تلك القصص الثلاث ندرك أن عشرة بالمائة من هؤلاء المهاجرين يصلون إلى ذلك القطر العربى ، فى حين ترتمى هياكل الآخرين على رمال الصحراء تحت الشمس .. والقلائل ممن يصلون قد يرسلون بعض المال إلى ذويهم فى المخيمات ، ثم ما يلبثون أن يكفوا عن هذا العون اليسير حين يتزوجون ويستقر بهم المقام . وهكذا تزداد المأساة عمقًا بذلك العنصر الإنسانى الجديد المتمثل فى تلك العلاقات المقطوعة بين الأب وابنه والأخ وأخيه .

وتلتقى هذه الخيوط الثلاثة فى النهاية حين يقابل الشباب مهاجرًا آخر يعمل سائقًا لعربة تجر صهريجًا لنقل الماء ، فيقترح عليهم أن يهربهم فى ذلك الصهريج وهو فى قيظ الصحراء فى الصيف أشبه بمقلاة مغلقة . وبذلك يحقق مروان - أحد الشبان الثلاثة - فى سخرية قدر فاجعة ما دعاه إليه أخوه يوما حين كتب إليه من الكويت يقول : «إن دوره قد أتى ، وإن عليه أن يترك تلك المدرسة السخيفة التى لا تعلم شيئًا «يغوص فى المقلاة مع من غاص» .. كان الأخ يعنى «بالمقلاة» الحياة الشاقة المليئة بالتجارب ، ولكن القدر ساق مروان إلى هذه المقلاة الحقيقية ليلقى فيها حتفه مع رفيقيه البائسين ..

ينطلق السائق بعربته حتى إذا قارب حدود العراق انحدر الشبان الثلاثة إلى

ذلك الصهريج ، ثم عادوا إلى الظهور بعد أن اجتازوا عقبتهم الأولى .. وعند حدود الكويت يعودون إلى الاختفاء ويدخل السائق ليختم أوراقه .. ولكن بعض الموظفين يأخذون فى معابثته غير عالمين بأنهم ينكأون جرحا عميقا فى نفسه فللسائق أيضًا مأساة .. إذ كان قد فقد رجولته من إصابة لحقته فى حرب فلسطين . ولكن هؤلاء الموظفين يطلبون إليه أن يحدثهم عن مغامراته النسائية فى البصرة ، وحين يعود ملهوفا إلى عربته ليتجاوز الحدود ويفتح الصهريج يكون الشباب الثلاثة قد أصبحوا جثثًا هامدة .. ولا يرضى السائق أن يترك جثث أصدقائه فى العراء تنهشها الذئاب ليصبحوا كتلك الهياكل التى حدثهم عنها من قبل . ولا يجد حلا إلا أن يلقى بها فوق كومة القمامة لتعثر عليها العربات فى الصباح .

وقبل أن ينصرف بعربته تلح عليه فكرة مفاجئة وسؤال لا يجد له جوابا : «لماذا لم تدقوا جدران الخزان ؟ لماذا لم تقرعوا ؟ لماذا ؟ » .

وفجأة بدأت الصحراء كلها تردد الصدى : «لماذا لم تدقوا جدران الخزان ؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزان ؟ .. لماذا .. لماذا ؟»

لم يدق الشباب الثلاثة جدران الخزان ، لأن المأساة التى رسمها الكاتب لكل منهم والأشواق التى ملأ بها نفوسهم وروح المأساة المتمثلة فيهم جعلتهم إرادة مصممة أن تعلو على الحياة نفسها .

كذلك فعلت نادية فى إحدى قصص «أرض البرتقال الحزين» .. لقد قالوا إن نادية فقدت ساقها عندما ألقت بنفسها فوق إخوتها الصغار تحميهم من القنابل واللهب، قد أنشبا أظفارهما فى الدار .. كان يمكن لنادية أن تنجو بنفسها – أن تهرب أن تنقذ ساقها .. لكنها لم تفعل لماذا ؟ لماذا ؟

* * *

روز اليوسف – ١٣ يونية ١٩٦٦

شخصيات مظلومة .. وموضع مظلوم

عرف الناس محمود السعدنى فى كتاباته الصحفية بدعاباته المثيرة وسخريته اللاذعة حتي أوشكت هذه الصورة أن تطمس عند الناس ملمح فنان أصيل ، يناقض فى حقيقته ما يبدو أحيانا فى مقالاته ومجالسه الشخصية من قلة مبالاة بمشاعر الآخرين ، وما قد يثيره فى نفوسهم نقده الجارح من ألم وحرج . والحق أن السعدنى – فى قرارة نفسه وفى كتاباته الفنية – من أكثر أدبائنا تعاطفا مع الناس وإحساسًا بشقاء من قست الحياة عليهم ، أو قضت عليهم الظروف بالجهل أو الحرمان ، أو جعلهم تكوينهم النفسى على قدر من السذاجة لا يستطيعون معه أن يواجهوا مواقف الحياة كما يواجهها الناس .

ونستطيع باستقراء المسرحيات الأربع التى كتبها أن ندرك من طبيعة الموضوعات التى يعالجها أن مجرد الإمتاع وإثارة الضحك لا يمكن أن يكونا غاية فى ذاتهما عند المؤلف ، فهو دائما مشغول بموضوع إنسانى كبير من طبيعته أن يكشف عن دخائل النفس البشرية ومتناقضات المجتمع ، كأعمال الفدائيين فى القنال أو حرب التحرير فى الجزائر أو ما أحدثته الحرب العالمية من آثار جسيمة فى نفوس الناس وطبيعة الحياة ، أو ما يمكن أن تخلقه من أزمات نفسية واجتماعية مأساة كتلك التى واجهها سكان «البلاقسة» فى مسرحيته الأخيرة «النصابين» . وهكذا تقتضى طبيعة موضوعاته أن تختلط المأساة بالملهاة ، أو أن تشف الملهاة على الأقل عما ينطوى تحت سطحها الظاهر من فواجع . وبمقدار هذه الشفافية يكون نجاح الكاتب فى تصوير موضوعه الجاد داخل ذلك الإطار الكوميدى الذى يفضله .

وقد واجه سكان «البلاقسة» أزمة قلبت حياتهم رأسا على عقب ، حين قرر

الملك أن يهدم بيوتهم ليقيم مكانها تمثالا لأبيه . وسمع بعض الناس من «النصابين» خارج الحى بتلك الأزمة فأقبلوا إليه يمارسون على حساب سكانه البسطاء هوايتهم من الاحتيال والوصولية . صحفى يتاجر بالشعارات السياسية ولا يتورع أن يدخن الحشيش فى شراهة مع المعلم رضوان فتوة الحى الطيب ، وعالم فى الآثار يزعم أن المنطقة أثرية بها حجر أثرى ثمين يحاول أن يعثر عليه. وللحى مع ذلك نصيبه الأصيل من النصابين لاعبى الورقات الثلاث . وآخر يتاجر باسم الفن الشعبى ويحتال على مغنية بائسة ليسلبها حليها ومالها .

فإلى أى حد استطاع الكاتب أن يوازن بين هذه العناصر الكوميدية على سطح مسرحيته وبين الموضوع الجاد الكامن فى أطوائها ؟ وإلى أى مدى استطاع أن يسيطر على ذلك الخيط الدقيق الذى يفصل بين الفكاهة العابثة والسخرية الهادفة ؟

فى اعتقادى أن المؤلف قد ظلم شخصياته حين سماهم «بالنصابين» وظلم موضوعه حين ركز فيه على تلك العناصر الخارجية الوافدة على الحى ، ولم يلتفت التفاتًا كافيًا إلى عناصر الحى نفسه . فشخصية النصاب الذى يحترف الاحتيال عن وعى كامل بما يفعل ويتكشف سلوكه منذ البداية للمشاهدة لا يمكن أن تكون شخصية مسرحية ناجحة ، إلا إذا اتخذها الكاتب وسيلة لرسم مصائر الآخرين والكشف عن نفوسهم من خلال التقائهم بتلك الشخصية . أما النصاب نفسه فإن المشاهد يرفضه نفسيًا منذ البداية ويكون شعوره نحوه شعوره نحو أية شخصية نمطية ثابتة على سلوك واحد يستطيع المشاهد أن يتنبأ به فى أى موقف من مواقف المسرحية . والوسيلة الوحيدة لإثارة شىء من الاستجابة عند المشاهد لمثل تلك الشخصية هى الفكاهة المسرفة والسخرية اللاذعة . فإذا كان الكاتب ميالا بطبعه إلى هذا الجانب الضاحك فإنه ينساق وراء إغراء هذه الشخصية وما يخلقه سلوكها من مفارقات تبعث الضحك .

ولو تتبعنا شخصيات النصابين فى المسرحية لتبين لنا أن وجودها

يتضاءل فى نفس المشاهدبمقدار انكشاف أمرها وخلوها من الحوافز النفسية المركبة ، ويزداد وجودها عمقًا كلما كانت شخصيات مركبة غير خالصة لدافع الاحتيال وحده بحيث لا يستطيع المشاهد أن يفهمها على صورة واحدة ثابتة .

فلاعبو «الثلاث ورقات» شخصيات على هامش المسرحية لا وجود لها إلا لتكمل صورة الحى الواقعية . وتأتى شخصية «شوشو» الفتاة الأرستقراطية التى جاءت من الزمالك لترفع مستوى البلاقسة تالية للاعبى الورقات الثلاث فأمرها مفضوح منذ البداية . وهى تمثل فى سلوكها ومنطقها نمطا أرستقراطيا معروفا لرواد المسرح . لذلك كان هم قدرية قدرى التى قامت بأداء هذا الدور أن تستثير ضحك المشاهدين بأية وسيلة ولو كانت للمبالغة المفرطة فى التثنى والتهالك والصوت الناعم الخليع المشحون بمعانى الجنس . ولا أدرى كيف سمح لها المخرج - الأستاذ سعد أردش - بهذا الأداء الذى يطمس ما قد يكون لشخصيتها المسرحية من دلالة ولو يسيرة ؟ . وإذا كان بعض المشاهدين يستجيبون لمثل هذا الأداء فلابد أن يدرك أنها استجابة للتمثيل المبالغ وحده منفصلا انفصالا تاما عن عناصر المسرحية الأخرى . وكأن مثل تلك الشخصية لا تدخل المسرح إلا لترفه عن جانب من المشاهدين يروق لهم أن يستمتعوا بمثل هذا الإثارة . صحيح أنها فى النهاية قد استطاعت أن «تخطف» عزب مدعى الفن من أم عنان الفنانة الشعبية ، ولكن هذا المصير كان متوقعًا منذ البداية بطريقة أو بأخرى .

ويجىء الصحفى المحتال تاليًا فى ترتيب النصابين من حيث خفاء دوافعه وتركب شخصيته . فرغم أنه يصيح منذ البداية بشعاراته السياسية بطريقة مكشوفة ويتناقض فى سلوكه مع المبادئ التى يتشدق بها ، فإننا لا نكاد ندرك حقيقته على وجه التحديد إلا بعد مضى وقت غير يسير من المسرحية . وقد نظنه، إلى حين ، شابا طموحا ضل الطريق إلى طموحه ، أو إنسانًا مخدوعًا فيه وجه من الصدق ووجه من الزيف . فإذا تكشف على حقيقته تماما فى النهاية لم نفقد كل تعاطفنا . وقد كان لأداء عادل إمام البارع فضل كبير فى ابتعاد هذه الشخصية عن النمطية الجامدة المكشوفة .

وتأتى بعد ذلك شخصية الدكتور عزيز عالم الآثار . ومع أنه يواجهنا منذ اللحظة الأولى بلكنته الأجنبية وانفصاله عن البيئة التى يمارس فيها علمه ، فإننا لا نملك إلا أن نتعاطف معه بعض الوقت ، مادمنا أحسسنا بأنه عالم صادق النية خدعه علمه اليسير عن إدراك الحقيقة . ولكنه لا يلبث بعد قليل أن يصبح شخصًا ضاريا لا يعبأ بأية قيمة إنسانية فى سبيل تحقيق غايته حتى ليحمل البندقية مع رجال الشرطة ليشارك فى ضرب أبناء الحى ويقذفهم بأبشع السِّباب ! وهكذا يصبح فى مرحلته الثانية نصابا حقيقيًا مفضوحًا ، وتفقد شخصيته تركيبها الفنى وتفقد معه تعاطفها واهتمامنا ، ولا يبقى منه إلا ما يثير الضحك الخالى من الدلالة . فليس من المعقول أن يكون انحراف المثقف على هذا النحو الفاضح دون أن تهديه ثقافته إلى شىء من التلطف والخفاء يجعل لانحرافه أعماقا أبعد من ذلك.

أما النصاب الذى نجح المؤلف حقًا فى رسم شخصيته فهو «عزب» مدعى الفن الذى احتال على مغنية شعبية طيبة فى الحى هى «أم عنان» ، فسلبها حليها ومالها ثم هجرها مع شوشو فدفع بها إلى الجنون بعد أن كان قد ملأ نفسها بالطموح والأحلام . هو شخصية مركبة من البداية إلى النهاية ، لا نستطيع أن ندرك على وجه التحقيق إذا كان حديثه الدائم عن الفن الشعبى عشقًا حقيقيًا لهذا الفن أم وسيلة للاحتيال على تلك المغنية . وهو حين يحدث أم عنان عن المسرح الذى يعتزم أن يقيمه لها يضع كل روحه فى ذلك الحديث فنلمس فيه حرارة وتقديسًا يكاد يغطى على جانبه الزائف . ومع أن أداء حسن شفيق البارع وحرصه الواعى على أن يوازن بين هذين الجانبين من شخصية ذلك المحتال كان له فضل عظيم فى ألا يتحول إلى شخصية هزلية تثير الضحك فحسب ، فإن المؤلف نفسه قد فرض هذا التوازن برسمه الناجح لأبعاد تلك الشخصية وسلوكها ، وحين عاد عزب إلى الحى مرة أخرى يبحث عن أم عنان بعد أن هجرته شوشو لم نكن ندرى على وجه التحقيق هل عاد ليواصل احتياله عليها أم ليكفر عن هجره إياها . وهو بعد ذلك يكشف عن محنته فنراه إنسانا بائسا مهزوما يندفع إلى سلوكه الشائن تحت وطأة الحاجة ، ونلمس أنه حقا يعشق الفن وأنه حين يتحدث إلى أم عنان عن

تلك الأحلام الوردية فى آفاق الفن الشعبى كان يعبر عن طموح حقيقى فى نفسه لا يعلم وسيلة إلى تحقيقه . ولكنه ينسى ذلك فى غمرة انفعاله واستغراقه فى الدور الذى فرضت عليه الحياة تمثيله .

والحق أن إيقاع المسرحية كان يزداد حرارة ونبضًا كلما التقى هذا الثنائى البارع – عقيلة راتب وحسن شفيق – فى تلك اللحظات النفسية العميقة التى رسمها لها المؤلف . وقد كانت السيدة عقيلة راتب رائعة فى أدائها لدوريها الموفقين : دور الفنانة الساذجة الطموح ثم دورها وقد ساقها الفشل والإحباط إلى الجنون ..

ظلم المؤلف إذن شخصياته حين وصمها بالنصب منذ البداية ، ولكنه ظلم كما قلت – موضوع مسرحيته كذلك ، فالموضوع حافل بإمكانات إنسانية كبيرة فى داخل ذلك الحى نفسه وفى وقع تلك الكارثة التى توشك أن تحل بسكانه . وبدل أن يركز الكاتب اهتمامه على ذلك الجانب الداخلى أنفق معظم جهده فى رسم تلك العناصر الخارجية الدخيلة عليه ، حتى جاءت صورة الحى فى النهاية ضئيلة شاحبة .

فليس هناك من أبناء الحي من له شخصية إنسانية حقيقية إلا رضوان فتوة الحى والناطق بلسانه . وتحول الفتوة الشجاع القوى إلى إنسان ضعيف مستسلم ، تحول طبيعى يرسب حقيقة المأساة فى نفس المشاهد ، ويجعل لتلك الشخصيات دلالة أوسع من وجودها الذاتى .

وقد وفق محمد رضا فى أداء ذلك الدور كل التوفيق وأقام بوجوده القوى توازنا معقولا بين العناصر الوافدة إلى الحى وعناصر الحى نفسه ، وكان نغمة حلوة تجاويت مع أنغام ذلك الثنائى الناجح عقيلة راتب وحسن شفيق . على أن شائبة قد شابت دور رضوان فأحالته فى بعض المواقف إلى شىء من الهزل بضربه المتكرر لكبارا . وكبارا شخصية غريبة أصبحت تتسلل كثيرا إلى أعمالنا المسرحية فى السنوات الأخيرة . شخصية شاب ضائع لا عمل له فى الحياة ولا وظيفة له فى المسرحية إلا أن يقفز هنا وهناك ويتهكم على هذه الشخصية أو تلك ويتفوه بكثير من الهذر فى ثناياه بعض حكمة المجانين .

وقد دفعنى إلى هذا الحديث المفصل عن الشخصيات أن المؤلف قد اعتمد عليها اعتمادًا جوهريًا فى إقامة مسرحيته . فليس هناك بناء فنى ينمو بالموضوع إلى غايته ، بل تدور الأحداث فى حلقة مفرغة وتكاد بعض الشخصيات - رغم نجاحها فى ذاتها - تستقل بقصة خاصة معزولة عن موضوع المسرحية كما رأينا فى قصة عزب وأم عنان .

لذلك لم يكن غريبًا أن يلجأ المؤلف إلى تلك النهاية الوافدة على أحداث المسرحية دون أن يكون فى تلك الأحداث أى تمهيد واضح لها . فحين استبد اليأس بأهل الحى وأيقنوا أن بيوتهم مهدومة لا محالة ، شوهدت الدبابات التى كان مفروضًا أن تتجه إليهم تتحول إلى قصر الملك . لقد قامت الثورة ، ولم يكن أمام المؤلف وقد استهوته طرافة الشخصيات فقنع برسمها ، إلا أن يفرض هذا الحل الخارجى للأزمة .. ولا شك أن قيام الثورة قد حل كثيرًا من الأزمات ، ولكن هناك فرقًا بين الحلول فى الحياة الواقعية وبينها فى عمل فنى ، فقد كان على المؤلف أن يربط بعض جوانب الأحداث والشخصيات ببعض المعانى الثورية ويصور شيئًا من التطلع لحدث كبير يحسه المشاهد فى جو ذلك الحى ، وبذلك يكون قيام الثورة حلا طبيعيًا مرتبطا ارتباطًا نفسيًا وفنيًا بأزمته .. لكن المؤلف جعل كل شخصياته مغرقة فى السلبية أو السذاجة البالغة ماعدا شخصية واحدة هى شخصية الصحفى المصور ، وهى شخصية ضعيفة شاحبة لا تكاد تقوى على الصمود أمام النماذج السلبية الكثيرة الأخرى .

وبعد ...

فإن السعدنى لا تنقصه الموهبة الفنية الأصيلة ، ولا القدرة على التقاط موضوعات ونماذج إنسانية حافلة بالإمكانيات المسرحية ، ولكنه ينساق أكثر مما ينبغى وراء الشخصيات الشقية التى يتعاطف معها بطبعه ، ويغفل العناية الواجبة بالبناء المسرحى والحوار الكبير الذى يهز النفس ويبعث على التأمل ، ولو أنه التفت إلى هذه الحقيقة ثم فرق بين نكتة المجالس الخاصة وبين الدعابة الفنية النابعة من طبيعة الموقف والشخصية لكان لنا منه كاتب مسرحى كوميدى كبير.

روز اليوسف يونيو ١٩٦٦

انحسار الموجة الواقعية فى القصة

فى أعقاب الحرب العالمية الثانية – وبوحى من المشكلات التي واجهها المجتمع العربى حينذاك – غلبت على القصة المصرية القصيرة نزعة واقعية مسرفة اتجهت بها فى كثير من الأحيان إلى المعالجة المباشرة ، وتقرير ما تنطوى عليه الأحداث والشخصيات من مغزى خلقى أو اجتماعى ، على نحو يعلو فيه صوت الفن . ثم ما لبثت هذه الموجة أن انحسرت بتأثير ما وجه إليها من نقد وما طرأ على كتابها من نضج ، فقل بالتدريج عدد المجموعات القصصية التى كانت تزحم السوق الأدبية وتتشابه تشابها عجيبا فى موضوعاتها وأساليبهاالفنية . ومن هنا بدا للناس أن القصة القصيرة تعانى أزمة شديدة وأن القراء قد انصرفوا عنها إلى الرواية والمسرح والتمثيلية .

وقد يكون فى هذا شىء من الحق ولكنه ليس الحق كله . فازدهار فن من الفنون الأدبية لا يقاس دائما بكثرة ما ينتج فيه بقدر ما يقاس بامتياز هذا الإنتاج وقدرته على إضافة جديد إلى التراث الإنسانى فى ذلك الفن . ولا شك أن القصة القصيرة قد بلغت عندنا حدا كبيرا من التفوق منذ أن تخلت عن نزعتها الواقعية السطحية ، حتى ليمكن أن يقال إنها أكثر ألوان أدبنا الحديث قربا إلى المستوى الذى تطمح إليه والذى يحلو لنا أن نسميه بالمستوى العالمى .

كانت النزعة الواقعية تفرض على الكاتب اهتماما غير عادى بالحدث ، لأن الأحداث والوقائع النامية المتفرعة تهيئ للكاتب فرصة مواتية ليعبر عما يريد من معانى خلقية واجتماعية .. فإذا أولى الكاتب شخصياته شيئا من الاهتمام ، فلكى يرسمها فى صورة نمطية تنطق بهذه المعانى . وهكذا أغفل الواقعيون تلك اللحظات النفسية الخصبة التى لا تتصل اتصالا مباشرا بمشكلات المجتمع

الظاهرة، وإن كانت فى حقيقتها أقدر على مس تلك المشكلات من ناحية ، وعلى الكشف عن خبايا النفس الإنسانية من ناحية أخرى .

وبانحسار الموجة الواقعية بدأ كتابنا يلتفتون إلى تلك اللحظات النفسية ، وبدأ فنهم بالضرورة يتخذ صورة أخرى فيها من عمق التحليل وبراعة التصوير والدقة فى التعبير ما كنا نفتقده فى قصص هذه المرحلة .

وأبو المعاطى أبو النجا من ألمع كتاب القصة النفسية عندنا ، ومن أقدرهم على تفتيت اللحظة النفسية الواحدة إلى لحظات جزئية غنية بالدلالات ، وعلى توليد كثير من المعانى المفردة من معنى كلى ، لتصبح القصة على قلمه أشبه بالقصيدة التى تدور حول إحساس واحد ، ولكنها فى دورانها تستقطب عالما ثريا من الأحاسيس تزيده التجربة عمقا ومع ذلك لا تنفصل عنها . وهو قد يسرف فى هذا أحيانا إلى حد يرهق القارئ ، ولكنه إرهاق ممتع لا يصل بحال إلى درجة الملل بفضل ما فى أسلوبه من شفافية وشاعرية ، وبما فى معانيه الجزئية من قدرة على إثارة فكر القارئ ووجدانه .

على أن مجموعته الجديدة «الناس والحب» تتميز بطابع خاص عن مجموعتيه السابقتين : «فتاة فى الريف» و«ابتسامة غامضة» .. ففى هاتين المجموعتين كان يغلب على طبيعة التجربة نفسها اتجاه فكرى واضح يجعل لمعانيه الجزئية المتفرعة من التجربة قيمة خاصة . فالسباح الذى يشترك فى سباق النيل يصبح صوة فكرية مجردة تقوم رمزا لكثير من القيم الإنسانية ، وتغدو خواطره وأحلامه وتردده بين اليأس والأمل مجالا لكشف نفسى خصب وتصوير شاعرى ممتع . والذى يقف فى طابور طويل لقضاء عمل من الأعمال يصبح بؤرة فكرية ينعكس فيه وجود الآخرين بكل ما يحمل من دلالات نفسية واجتماعية وخلقية .

أما فى هذه المجموعة الجديدة فإن طبيعة التجربة تتغلب عليها نزعة عاطفية واضحة يعبر عنها عنوانها «الناس والحب» وتشيع فى كثير من قصصها

الأخرى .. وليس هنا من ضير فى أن يكون الحب محورا لتجارب مجموعة من القصص بشرط أن يكون حبا ناضجا يتوازن فيه الفكر والعاطفة إلى حد معقول .

ولكن بدون هذا التوازن وحين يصبح الحب خالصا للإحساس المشبوب والخيال الجامح ، تفقد المعانى الفرعية التى يولدها الكاتب بقدرته الفائقة كثيرا من متعتها ودلالتها .

ويخيل إلى أن الكاتب فى كثير من قصص هذه المجموعة لم يفلح فى إقامة هذا التوازن المنشود ، وكأنما أراد أن يتخفف من نزعته الفكرية لتصبح قصصه أقل إرهاقا للقارئ وأكثر التصاقا بوجدانه . فالحب عند من يمارسونه ومن يشاهدونه فى هذه القصص يتسم بشىء غير قليل من العاطفية المسرفة التى تصل أحيانا إلى حد المراهقة ، بحيث تصبح كل تعليقات الكاتب الفكرية على التجربة غير جديرة بما يحملها من معانى لأنها تنبع أصلا من تجربة لا تحتمل ذلك المستوى الفكرى .. ففى قصة «ذراعان» مثلا نصادف شابا يجلس فى إحدى دور السينما الصيفية إلى جوار فتاة حسناء ، فتبدأ بينهما مغامرة عاطفية خفية تتلامس فيها ذراعاهما ثم تتشابك يداهما فيهيمان فى عوالم من الوجدان المشبوب مع القصة التى يريانها على الشاشة ، ثم ينتهى العرض وتضاء الأنوار ويفصل الناس بين الحبيبين ، لتستقل الفتاة مع أمها سيارة وتترك الشاب المراهق ليفلسف التجربة، أو على الأصح ليفلسفها له الكاتب : «مع أول شعاع من الضوء لمع فى الصالة عند المسند المشترك مجرد حاجز خشبى ، وبرز الناس فجأة وكأنهم أتوا مع الضوء وعدونا وسطهم صغيرين عاجزين . وبدت المسافة الضيقة التى تفصل بيننا فى صلابة الحواجز .. وكانت المسافة التى تفصل بينى وبين جارتى تفصل بين جميع الخارجين الذين كانت تبطؤ خطواتهم فجأة حتى لا يخدشوها مرة واحدة . التفتت جارتى خلفها قبل أن تغلق وراءها باب التاكسى ، كنت واقفا على الرصيف فى انتظار تلك النظرة التى كانت آخر عهدى بتلك الفتاة.. وحتى بعد أن اختفى التاكسى فى نهاية الطريق وبعد أن أصبحت المسافة بيننا

كبيرة جدا إلى درجة لا تصدق كنت أحس أن لا فرق أبدا بينها وبين تلك المسافة الضيقة التى كانت تفصل بيننا حين برز الناس فجأة..» .

لا شك أنها نظرة وجودية طيبة تعبر عن إحساس الفرد بوطأة الآخرين ، فى ظل الحياة الحديثة . ولكن الكاتب انتهى إليها من خلال تجربة عاطفية – مهما يكن من براعته وشاعريته فى تصوير لحظاتها الدقيقة المتعاقبة – فإنها تجربة مراهقة لا تستثير القارئ الناضج المتزن الفكر والعاطفة ، ولذلك لا يستطيع أن يتجاوب مع الفكرة الفلسفية النابعة منها .

حقا لقد كان الكاتب بارعا كل البراعة فى وصف التجربة وفى المزاوجة بينها وبين القصة على الشاشة ، ولكن ذلك كله لم ينجح إلا قليلا فى التخفيف من سطحية التجربة .

وفى قصة «العنكبوت» نلتقى بموظف صغير درج على أن يلوك سيرة الناس بين زملائه ويثير حولهم الشائعات ليشد انتباه زملائه إليه ويكتسب بينهم أهمية ليست له . وفى مكتب لشركة كبيرة يمكن أن يجد الكاتب مجالا كبيرا لشائعات ألصق بطبيعة العمل أو نفوس الناس ، لكن الكاتب بعد أن عرض سريعا لشخصية ذلك الموظف اختار إشاعة تتصل بموضوع عاطفى قلب المكتب رأسا على عقب ، وأحال موظفيه إلى مجموعة من الشباب المراهقين . فقد زعم ذلك الموظف أنه شاهد سلوى الزميلة الحسناء فى صحبة شاب وسيم قبل أن تجىء إلى المكتب : «وعاد الصمت المشحون يملأ الحجرة ويطبق على جميع الشفاه ، حتى شفتا شاكر كانتا ترتجفان دون صوت .. وراحت نظراته تحاول عبثا أن تلتمس العون فى وجوه الزملاء .. كانت كلها تلتقى عند شفتى «حسن» اللتين انطبقتا فى عناد مثير.. عن أى شىء يمكن أن تنفرج هاتان الشفتان ؟ سلوى الرقيقة الحلوة التى تفتن الجميع بترفعها الودود المهذب ، الوحيدة التى لم يسمع عنها متبذلة ..؟

فهؤلاء الموظفون على اختلاف شخصياتهم «مفتونون» بسلوى ولا يكادون يصدقون أن فتاة «رقيقة حلوة ذات نظرات صافية» يمكن أن تخرج فى صحبة

شاب وسيم . فهم يعلمون أنها غير مخطوبة وينكرون أن يكون ذلك الشاب «صديقها» لأن سلوى ليست «من هذا النوع» . ومع أن هذه العاطفية لم تجن على نهاية القصة وفكرتها فى رسم ذلك النموذج البشرى ، فإنها قد جنت على القصة من ناحية أخرى حين أطالتها أكثر مما ينبغى فى محاولة يائسة من شاكر لتبرئة سلوى مما رماها به الموظف «العنكبوت». وهى إطالة لا تزيدنا معرفة بنفسية ذلك الموظف أو تلقى فى القصة معانى إنسانية أخرى غير ذلك المعنى الواحد .

وكذلك يستحيل ركاب الأتوبيس فى قصة «الناس والحب» إلى طائفة من الشباب المراهق وهم يشاهدون كل يوم قصة حب رائعة تتمثل فى فتى وفتاة يركبان معهم الأتوبيس كل يوم . ثم يختفى الشاب وتنتهى القصة الرائعة وتظل الفتاة تركب وحدها ، «ويسيطر على العربة كلها شعور كئيب بأنها فقدت شيئا ، وتحولت الأنظار فى جميع العيون إلى يأس ، وكفت الرءوس عن الحركة وتلاشت الحدود الفاصلة بين المؤيدين والمعارضين وشمل الجميع إحساس خفى بالذنب..»

والحق أن القصة تنطوى على معنى إنسانى كبير ، وتحفل بوصف شاعرى بديع لإحساس الناس بعاطفة هذين القلبين الشابين ، ولكن القارئ يشعر بشىء غير قليل من العجب لكل هذا الالتفات من راكبى العربة – فى زحمة المدينة وما تحفل به من نماذج – إلى هذين المحبين وكأنهم يركبون عربة أرياف لا يتغير راكبوها ولا يرون من ألوان العلاقات العاطفية ما أصبح شيئا مألوفا فى حياة المدينة . ولو أن شخصية الراوى قد اقتصرت وحدها دون سائر الركاب على متابعة قصة ذلك الحب لقل إحساس القارئ بما فيها من عاطفية مسرفة .

ويشيع فى قصص المجموعة بوجه عام إحساس بالفقد يشبه إلى حد كبير ما يشيع فى الشعر الحديث من إحساس بالضياع . فالزمان والمكان سلاحان خفيان ينتزعان من الإنسان أعز علاقاته وأمتنها ، ثم ينتزع الزمان حياته فى النهاية .. الفتاة راكبة العربة تفقد حبيبها ، والشاب فى السنما يفقد صاحبته ، والطالب الجامعى يفقد زميلته التى يأبى أبوها أن يزوجه إياها لفقره ، ثم يلتقى

بها بعد أن أصبح كاتبا مرموقا فيفتقدها مرة أخرى بحكم ما أحدث الزمن فى حياتهما من تحول . ثم يكون الفقد الأكبر حين يعدو الموت على والد عزيز ارتبطت به حياة الابن برباط عميق من الحب . ولكن وراء ذلك الإحساس بالفقد جوا شاعريا وضاء حافلا باللمسات الإنسانية والمحبة الصادقة التى تريد أن تقهر المكان والزمان والموت ، يقول الولد مخاطبا أباه فى عالم الموتى : «حين كنت معى كنت أعتقد أنه لابد أن يأتى يوم يصبح لى فيه مثل يقينك الرائع .. قد أصل من طريق آخر ولكنى حتما سألتقى بك .. سألتقى بذلك السلام العميق الذى كنت تنعم به . سيأتى يوم يتبدى لى فيه ذلك الجزء من العالم كاشفا عن سره ، وقد تخليت عن ذلك فجأة ولكنه سيكون رائعا مثل شروق الشمس ذلك الجزء الذى يسوده السكون والصمت ، ولابد أن يخرج قانونه ويهمس لي بشىء» .

ومهما يكن من أمر ذلك المأخذ الذى أخذته على طبيعة التجربة فى تلك المجموعة ، وهو أمر قد تختلف فيه وجهات النظر ، فإن أبو المعاطى أبو النجا مازال الكاتب الجاد القدير على اللمسات الفكرية والشاعرية العريقة . ولا تكاد تخلو صفحة من صفحاته من تعبير مبتكر أو صورة أصيلة أو فكرة إنسانية موحية .

روز اليوسف - ١١ يوليو ١٩٦٦

المدينة الفارغة

تحت وطأة الحضارة المعاصرة بكل ما فيها من آلية ومادية وصلات زائفة وحروب طاحنة وقيم منهارة ، اتجهت الرواية فى كثير من بلاد العالم ، فى السنوات الأخيرة ، إلى تصوير أزمة الإنسان فى مواجهته هذه الحضارة وإحساسه بالتمرد أو الرفض أو الغربة والضياع ، ولم تعد الرواية تعتمد فى جوهرها على الحدث النامى والشخصية المتطورة فى إطار من العلاقات الاجتماعية المتشابكة، لتقدم نماذج إنسانية وأوضاعا أخلاقية وأنماطا من السلوك الإنسانى ، بقدر اعتمادها على تصوير فرد أو أفراد يحملون فى أمزجتهم وأفكارهم روح الحضارة المعاصرة وينمون تحت ثقلها .

ومن الطبيعى – فى غيبة الأحداث النامية والشخصيات المتطورة – أن تغلب على الرواية نزعة فكرية تصور هذه الأزمة الحضارية وأن يعكس شكل الرواية طابع تلك الحضارة بما فيها من تعقد وتفكك ولا منطقية .

ومن ائتلاف هذين العنصرين نشأ أسلوب من التعبير الروائى فيه كثير من الإيجاز والجمل الشفافة الموحية ، والقفزات الفكرية والوجدانية المفاجئة يقترب أحيانا بالرواية من مسرح اللامعقول أو من الرسم التجريدى أو الشعر الرمزى .

ولعل أوضح نموذج لهذه النزعة فى أدبنا رواية «ثرثرة فوق النيل» لنجيب محفوظ ، كما نستطيع أن نجد لها أمثلة فى أدبنا المسرحى فى بعض ما يكتبه يوسف إدريس وميخائيل رومان وشوقى عبد الحكيم ، وفى بعض ما يكتبه فى القصة القصيرة أبو المعاطى أبو النجا . ففى هذه الأعمال يلتقى القارئ منذ البداية بموقف كامل ثابت يأخذ الكاتب فى تعميق أبعاده وتوسيع دائرته من خلال التحليل النفسى والحوار الفكرى والأسلوب الشعرى وتداعى الأفكار والأحاسيس ، دون سند من أحداث مهمة أو ارتباط واضح بالحياة والمجتمع عن

طريق الممارسة ، حتى يتم للرواية فى النهاية مضمونها الكلى المعبر عن أزمة الإنسان فى ظل الحضارة الحديثة .

ورواية ليلى عسيران «المدينة الفارغة» تقع فى هذا الإطار القصصى الجديد، وبينها وبين «ثرثرة فوق النيل» مشابه واضحة فى الموضوع والشخصيات ، وإن جنحت إلى قدر من منطقية العبارة والموقف أكثر مما نجده فى رواية نجيب محفوظ التى ساعدت طبيعة شخصياتها الواقعة تحت سيطرة المخدرات على التحلل من كثير من المنطق والسياق الواضح .

وفى الرواية نلتقى بمجموعة من الفتيان والفتيات تختلف طبقاتهم ومهنتهم ، ولكن يوحّد بينهم موقفهم جميعا من المدينة وإحساسهم بوطأة الحياة فيها وما تجلبه على النفس الإنسانية من دمار ، وعلى علاقات الناس بعضهم ببعض من تشويه وعلى القيم الفاضلة من انحراف ، وقد التقوا واحدا بعد الآخر على شاطئ البحر فى الصيف .

غسان مهندس ديكور أزمته أنه يصمم بيوت الناس كما يريدون هم لا كما يريد هو ، ويحس أنه يدخل البيوت الفارغة ليؤثثها ثم يتركها فراغا لأنه لم يترك أثرا من نفسه فيها .. وعادل صحفى ملتزم بمذهب سياسى ولكنه لا يستطيع أن يكتب إلا ما يريد صاحب الصحفية التى يعمل فيها .. ووليد موظف يؤرق ضميره ما يرى فى الوظائف الحكومية من فساد . وعائدة فتاة فقيرة . عقد الفقر نفسها فأصبحت لا تميز بين علاقة الثراء والصداقة ، وكلما وجدت أغنياء يحبونها ابتعدت عنها عقد الفقر . «فهى لا تعير الصداقة اهتمامها الواعي بقدر ما تعى حالها المادية ، فإذا وجدت من يقبلها بالرغم من بؤس وضعها اعتبرت ذلك الصداقة الحقيقة» .

وهناك «حنان» الفتاة الثرية المتمردة على ثراء أهلها ، المتطلعة إلي الحياة الحقة والحب الصادق ، وأكرم الشاب الغنى الذى يرفض أن يعمل مع أبيه فى التجارة . ثم الراوية ذات المزاج الشاعرى والروح المتطلعة إلى آفاق صوفية بعد

أن مات حبيبها فوجدت فى تلك الجماعة «ثقبا أبيض الضوء علي شاشة حياتها السوداء» .

وقد كانت هذه النماذج الإنسانية المختلفة جديرة بأن تقدم عرضا فكريا ممتازا لحياة المدينة وزيفها ومتناقضاتها لو أن مناقشاتهم قد ارتفعت إلى مستوى فكرى يعوض الرواية عن غيبة الأحداث النامية والشخصيات المتطورة ، ويقنع القارئ بضرورة انفصالهم عن المجتمع واستعلائهم على الناس . ولكنهم بدلا من ذلك يدورون فى دائرة مغلقة ويعتمدون فى حوارهم على إدانة المدينة ومن فيها مرة بعد أخرى . «الناس حولنا وبيننا بشر بلا أسماء . أسماؤهم تتوارى وراء أسماء المخازن المغلقة والمطاعم المفتوحة . غسان يبحث عن ظلمة الليل غير أنه لا يجدها لقد ابتلعتها المدينة وأخفتها أضواء النيون والألوان الصارخة . لقد أخفتها الضجة ، الناس ماتوا كلهم . كلهم ماتوا وإن كانوا ما يزالون يرددون الأنفاس ويدبون على الأرض .. رأس المدينة من حجر وبطنها من حجر . المدينة حبلى ولكنها لن تلد سوى الأحجار» ..

وهكذا يواجه القارئ أمثال هذه العبارات إلى آخر صفحة فى الرواية .

ولعل من الأسباب التى جعلت حوار هذه الشخصيات دون المستوى الفكرى لأزمة الإنسان الحضارية تلك المقابلة الواضحة بين الحياة فى المدينة والحياة فى أحضان الطبيعة . ففى أغلب المواقف التى تعبر فيها الشخصيات عن ضيقها بالمدينة ألوان من المشاهد الطبيعية الهادئة الجميلة كبديل لها . وتتم الصور الرومانسية المألوفة من هروب الفنان إلى الطبيعة حين «تصل تجربة غسان مع أهل المدينة حدا لم يحتمله فباع مكتبه المتواضع وراح إلى الجبل يفتش عن رقعة من الأرض الصغيرة وقرر أن يعيش هناك . يعيش على الأرض من مزروعاتها..»

ومن قبل ذلك عبرت «حنان» عن هذه النزعة الرومانسية بقولها «إنى مشدودة إلى الأرض أجذب نفسى إليها وأريد أن تخوض قدماى فى ترابها أريد أن أغوص وأغوص إلى الأعماق لكى أرى جذر الشجرة . أتفرج على الزهرة وهى

تتفتح . وأريد أن أتفتح معها كل يوم ، وأصبو أن يصبح كل يوم بالنسبة إلى ولادة جديدة ، لكني أشعر أني مشدودة إلى أرض هذه المدينة بلا حرية ولا اختيار .

ومن المألوف في هذه الصورة الرومانسية أن يكون الظمأ إلى الحب الصادق وافتقاده فى ظل الحضارة الحديثة من بعض جوانبها الهامة . وقد كان من الطبيعى أن تقوم العلاقات العاطفية بين أفراد هذه المجموعة ولكنها لم تثمر إلا علاقة واحدة ناجحة بين غسان وحنان .

والحب كالطبيعة وسيلة إلى إدانة المدينة ، يقول وليد : «أنا أحيا في زجاجة، زجاجة لها سعة هذه المدينة . إنى أسكن بين جدرانها لكى أهرب من الوجوه الفارغة خارج الزجاجة . إنى أرنو إلى الحب من وراء الزجاج وأتمزق توقا إليه ، ولكنى لم أجد الإنسانة التى تحس به . مدينة بأكملها بمن فيها من آلاف الفتيات ولا قطرة حب تسقط منهن لأبل بها وجودى . كلهن فتيات يجلسن على مقاعد مخملية أو يلبسن أثوابا فضفاضة ويزوقن وجوههن وشعورهن ثم ينتظرن الرجل الذى يسجد عند أقدامهن ويسليهن .. ثم يتزوجهن» ..

صحيح أن الرواية تشير إلى المراهقة الفكرية والعاطفية عند أفراد هذه الجماعة بما يمكن أن يكون تبريرا لهذه النزعة الرومانسية ، ولكنها مع ذلك إشارات عابرة يناقضها ما فى حديث الراوية عن موقف هذه الجماعة من اقتناع وتقدير يسموان به أحيانا إلى موقف فلسفى وجودى كقولها : «لقد عشنا صبانا ننتظر روائح الحياة ، فجاءت على أشكال يفرضها علينا الآخرون . يخلقون لنا الحاجز الذى يحول دون الانطلاق ويمنعون عنا حقنا فى ممارسة تجربتنا ، ويلاحقوننا لكى نصدق أن أوهامنا سراب لا تطوله اليد» ..

ولم يستطع أحد من أفراد الجماعة أن يتغلب على هذه المراهقة «ويبلغ سن الرشد ، إلا عادل الذى استجاب فى النهاية لنداء مبدئه السياسى وهجر الجماعة إلى غير رجعة . أما بقيتهم فقد تفرقوا واحدا بعد الآخر فى سبيل تنبئ أنهم مايزالون يحتفظون بمراهقتهم وبموقفهم الساذج من الحياة فى المدينة . والرواية

نفسها تنتهى إلى موقف أشبه بالوجد الصوفى تتبع «الصوت الخفى ، الناى يناديها لكى تتقدم وتضحك وتفرح وتبكى وتجد أملها فى اللامنطق ، فى اللامعقول وفى ابتسامة السراب وحب السراب وإيمان بالسراب» .

وهذا الرفض الذى انتهت إليه كل شخصيات الرواية كان يمكن أن يكون أكثر إقناعًا لو أن بين هذه الشخصيات شخصية لها من النضج والوعى ما يجعل أفكارها ومشاعرها مفتاحا وشرحا لأزمة المراهقين من أفرارد الجماعة . ولكن الكاتبة قد اختارت أن تقص أحداث الرواية على لسان راوية ليست على مستوى أعلى فى الفكر والعاطفة ولا أكثر ارتباطا بالحياة والمجتمع من سائر الشخصيات، فهى بإعجابها بأفكارهم ومواقفهم تفلسف هذه المراهقة وتحول بينها وبين دلالاتها الخاصة ..

وقد استطاع نجيب محفوظ فى «ثرثرة فوق النيل» أن يتغلب على هذا المزلق بالمراوحة بين هواجس الشخصيات وحوارها وبين سرده لأحداث الرواية بنفسه وإلقائه كثيرًا من الضوء – من خلال ذلك السرد – على تلك الهواجس وهذا الحوار..

على أن الكتابة إذا كانت قد أضاعت على نفسها فرصة «الإشراف» على عواطف الشخصيات وأفكارها – إن صح هذا التعبير – فإنها لم تفقد السيطرة على أسلوب الرواية والقدرة على تفتيت الفكرة الواحدة – على لسان أبطال الرواية – إلى أفكار جزئية كثيرة فيها طابع الفكرة الأصلية ولكن لكل منها بريقها الخاص ودورها فى تأكيد المعنى الكبير ؛ مثال ذلك هذا الحوار الذى يدور بين شخصيات ثلاث على التوالى :

– إنهم يضعون أقنعة غير واعية . أقنعتهم ليست كأقنعتنا تخفى وراءها القلق والوحدة والضياع الذى نعانيه . إن أقنعتهم لا تخفى سوى نفوس محنطة لها مظاهر الإنسان ، لكن داخلها ملىء بمواد كيماوية أو حسابية أو مجرد صدأ وتبن ..

– إنهم ضجيج الوحدة التى تؤلمنا .. تأملوا كيف يجلسون مسمرين على كراسيهم يعيدون كل يوم ما قالوه فى اليوم السابق ..

– إنهم يعيدون أدوارهم على كراسى الحياة والمقاهى ، حتى بت أشعر أن الناس قد انتهوا ، وأن الأيام تتكرر ، وكأن كل ليلة تهمس فى أذن الفجر التالى أن يعيد ما حدث فى اليوم السابق بحذافيره ..

وهذه القدرة على توليد الأفكار والأحاسيس من الموقف الثابت الواحد عنصر جوهرى لابد أن يتحقق فى أمثال تلك الروايات ذات الطابع الفكرى . لذلك يصبحُ التعبير قيمة جوهرية من القيم الفنية للرواية ، ويصبح من الضرورى أن يرتفع إلى مستوى شعرى فيه من الشفافية والحرارة والأصالة ما يجعله محملا بكثير من الدلالة والإيحاء ..

والحق أن أسلوب الكاتبة يرتفع إلى هذا المستوى الشعرى ويحفل بكثير من العبارات والصور الأصيلة المبتكرة ، كقولهاعن صاحب المقهى : «إنه منكب على دفتر الحسابات يعدّ المائة والألف من الليرات ، كلها ثمن قطرات القهوة ، كلها ثمن أحزاننا الفتية وخوفنا الغامض المجهول..» .

والصفحات الأخيرة من الرواية تفيض بالشاعرية والتصوف وتمسح كثيرًا من شعور القارئ السابق بالنفور من استعلاء هذه الجماعة على الحياة والناس دون مبرر واضح .. وفيها عودة جميلة من الرواية إلى الحياة وإلى الأمل وإن كانت يكتنفها كثير من الضباب ..

على أن أجمل ما فى الرواية هذه الروح الجادة فى معالجة موضوع كان يمكن أن يغرى بالانسياق وراء تصوير كثير من العواطف السطحية فى علاقات أفراد هذه الجماعة بعضهم ببعض . ولكن الكاتبة لم تفقد لحظة واحدة شعورها بجدية الموضوع وبالدلالات التى أرادت أن ترمز إليها من خلال تلك العلاقات ..

* * *

روز اليوسف – ٣ أكتوبر ١٩٦٦

قضايا أدبية

منذ أن اتجه نجيب محفوظ إلى «الرواية القصيرة» فى «اللص والكلاب» وما بعدها بدأ يتخلى بالتدريج عن أسلوبه الواقعى أو الطبيعى ، ويتخذ أسلوبا جديدا تتخلله خيوط يسيرة من الرمزية تمتد فى نسيج قصصه – وبخاصة قصصه القصيرة – حتى لتوشك أن تتساوى مع خيوط الواقع وتجعل القصة مزاوجة بين الواقع والرمز تحمل الأشخاص والأحداث فيها دلالات ومعانى تتجاوز وجودها الحقيقى .

ولم يكن من اليسير على كاتب كنجيب محفوظ شده واقع ربطته إليه جذور نفسية عميقة ، ووجد فى أجوائه وشخصياته الطريفة مجالا خصبا للإبداع الواقعى ، أن يتحول فجأة إلى الرمزية أو يخلص تماما من آثار الواقعية ، وبخاصة إذا ما اتخذ العمل القصصى صورة الرواية ، فإن هذا الشكل بطوله وامتداد أحداثه قد يفرض على الكاتب خلال ذلك الشوط الطويل أن يقترب أحيانا من الواقعية فيناقض بينها وبين الرمز ؛ ولعل هذا هو ما حداه إلى اختيار شكل «القصة القصيرة الطويلة» ليعبر من خلالها عن اتجاهه الرمزى الجديد . فهذا الشكل يقف وسطا بين القصة والرواية ، ويجمع بين طبيعة الإطار الصغير الذى يسمح بالتجريد والتخفّف من تفصيلات الواقع ، وطبيعة الإطار الكبير الذى يتيح مزيدا من التفصيل والالتفات إلى مظاهر الحياة الواقعية دون أن يطغى ذلك على الجو الرمزى كما يمكن أن يحدث فى الرواية البالغة الطول .

* * *

ومجموعة «حكاية بلا بداية ولا نهاية» – آخر ما صدر للأستاذ نجيب محفوظ – تمثل هذا الاتجاه الجديد وتثير قضية لا تتصل بهذه المجموعة وحدها بل بكثير مما يكتب فى أدبنا فى السنوات الأخيرة من قصص رمزى

يتخذ أشكالا ودرجات متفاوتة من الرمز ويقترب أو يبعد من الواقع ويشف رمزه أو يغمض أمام القارئ .

والحق أن هذه المجموعة بقصصها الخمس تضم هذا التزاوج بين الواقع والرمز فى درجاته المختلفة ، وإن كانت لا تصل إلى قمة السلم حيث تسيطر رمزية العبارة والجوّ سيطرة كاملة ، ولا يبقى من الواقع إلا ظلال شاحبة تعطى الرمز شيئا من السياق والتماسك .

والقصتان الأوليان «حكاية بلا بداية ولا نهاية .. وحارة العشاق» تقفان مترددتين على عتبة الرمز . فالشخصيات برغم طبيعتها الغائمة غير المحددة ، والأحداث برغم نسقها المرسوم لكى تصبح صالحة لتحمل الرمز ، يمكن بشىء من التسامح وتجنب المنطق الواقعى الصارم أن تكون شخصيات وأحداثا حقيقية لها وجود ما فى واقع الحياة . ونحن مع هذا ندرك بطبيعتها الغائمة ونسقها المرسوم أن الكاتب لا يريد بها مجرد الواقع ، بل يتخذ منها رموزا ودلالات تتجاوز وجودها الواقعى إلى الكشف عن قضايا نفسية وفكرية أكثر شمولا من الواقع المحدود .

* * *

نلتقى فى القصة الأولى بشيخ «الطريقة الأكرمية» يعيش فى حارة الأكرم عيشة الترف ، محوطا بتقديس مريديه من الفقراء والبسطاء سعيدا بما جمع من ثروة وما بنى من «عمارات» ، راضيا عن نفسه إذ استطاع أن يوفق بين ثقافته الجامعية وعمله شيخا للطريقة . وفجأة يهب على هذه الحياة المطمئنة ما يعكر صفوها . فقد نشأ فى الحارة جيل من شباب المثقفين أدركوا ما تقوم عليه حياة الشيخ من تناقض ، وما يرزح تحته أبناء الحارة من فقر واستغلال . ويقع الصدام المحتوم بين الفتية والشيخ فى صورة حوار هادئ منطقى فى أول الأمر ، لكنه لا يلبث ، حين يرى الشيخ فيه تهديدا خطيرا لوضعه ومصلحته – أن ينقلب إلى معركة ضارية فى سبيل البقاء . فالفتية ينقبون عن ماضى الشيخ وأصول الطريقة فيكتشفون أن للشيخ مغامرات عاطفية لا تتفق مع مكانته الدينية وأن

عمته كانت قد أحبت أحد الضباط الإنجليز وفرت معه إلى الخارج ، وأشيع أنها ماتت درءًا للفضيحة ، وأن جده مؤسس الطريقة لم يفد إلى مصر وليًا من أولياء الله الصالحين ، بل مجرما هاربا من العدالة استطاع بعد ذلك أن يهتدى إلى الطريق المستقيم . والشيخ يتهم الفتية بالانحراف ويشى بهم إلى السلطات ويحرض على زعيمهم الشاب ذى النشأة المتواضعة . وبرغم نصح أحد قدماء المريدين من ذوى الورع والرأى السديد ، يمضى الشيخ فى الخصومة إلى أبعد مدى ويغمز زعيمهم الشاب فى شرفه مشيرا إلى سلوك أخته غير الحميد . فقد كان للشاب أخت تعمل بالتدريس ، كانت على صلة قديمة بالشيخ وقد وعدها بالزواج ثم تخلى عنها فى اللحظة الحرجة . ويتسلل الشاب إلى بيت الشيخ محاولا أن ينتقم لما نطق الشيخ به من غمز لشرفه ، ويوشك أن يقضى الفتى على الشيخ حين تدخل أخته فجأة لتعلن أنه ليس أخاها بل ولدها من الشيخ . وبعد جهاد نفسى مرير ينتهى الشيخ إلى قرار حاسم : لابد أن يعلن الحقيقة كاملة على الناس ليبدأ حياة نظيفة من جديد «الحقيقة لا تتجزأ . وإن يكن ثمة خير فى أن يعرف الناس الأكرم على حقيقته فمن الخير أن يعرفونا أيضا على حقيقتنا . لا نستطيع أن نبدأ من جديد ونحن نتستر على آثامنا الماضية . على الاعتراف أن يكون كاملا وصريحا ليكون التفكير كاملا وصريحا ، ولنبدأ حياة نقية بالمعنى الحقيقى .. كان على أن أختار . فإما الدعارة وإما القداسة» .

وهكذا نرى كيف نسق الكاتب الأحداث على نحو قد لا يستحيل حدوثه ولكنه مع ذلك عسير التصديق ، حتى تظل الشخصيات متأرجحة بين وجودها الواقعى ووجودها الرمزى ، وحتى لا يجد الكاتب نفسه مطالبا بتقديم مبررات منطقية لكل ما يحدث أو يقال . فليس هناك إلحاح على وصف الحارة – كما نعهد فى أعمال الكاتب السابقة – ولا على نشأة ذلك الفتى الثورى وتطوره الفكرى ، ولا تصوير تفصيلى لعلاقة الشيخ القديمة بالفتاة ، وإنما هناك لمحات يسيرة من كل ذلك يتخذها الكاتب وسيلة لإدارة الحوار طويل ذكى بين الجانبين حول الصلاح والفساد والحقيقة والباطل . ومع أن الموضوع قديم مطروق فإن تصويره على هذا

النحو التجريدى الذى لا يخضع للملابسات المادية يلقى عليه ضوءا جديدا من خلال الحوار السريع الحاد بين قطبين متنافرين وكأنه حرب ذهنية تدور فى المطلق .

ومن هنا لا نستطيع أن نحاسب الكاتب على هذه المفاجأة الميلودرامية فى اللحظة الحاسمة حين تعلن الفتاة أن الشاب ليس أخاها بل ولدها من الشيخ ، لأن القصة تفرض علينا منذ البداية هذا التحلل اليسير من منطق الواقع وتوحى إلينا بأنها – وإن ارتبطت بشىء غير قليل من الواقع – تحاول أن تتجاوز الواقع إلى شىء أبعد مدى وأكثر شمولا .

ومثل ذلك يمكن أن يقال عن القصة الثانية «حارة العشاق» حيث يستبد الشك بزوج طيب نحو سلوك زوجته الطيبة مرة بعد أخرى بلا مبرر معقول ، ولا يجد مناصا فى النهاية من أن يرضى بنصف الحقيقة ، على خلاف شيخ الطريقة الأكرمية : «لئن تكن زوجتى مذنبة بنسبة ٥٠٪ فهى بريئة فى الوقت نفسه بنسبة ٥٠ ٪ . ولأنى أحبها أكثر من الدنيا نفسها ولأنه لا بديل عنها إلا الجنون أو الانتحار ، فإنى سأسلم باحتمال البراءة» .

والكاتب يتبع هنا أسلوب القصة الأولى فى رسم الشخصيات وتنسيق الأحداث ، ليصل إلى هدفه من عرض الفكرة المجردة فى إطار يتراوح بين الرمز والحقيقة . فشك الزوج فى سلوك زوجته يقوم على أسباب واهية ليس من شأنها فى الواقع أن تفرق بين زوجين متحابين ، والظروف التى تسوق إليه كل مرة إنسانا طيبا – أو هكذا يبدو – لتصلح بينه وبين زوجته هى أكثر تنسيقا مما يمكن أن يحدث فى الواقع . والزوج نفسه الذى قضى معظم حياته فى وظيفة تستغرق كل ساعات النهار فلم تتح له أدنى معرفة بحياة حارته حتى رقى إلى وظيفة، شخصية أخرى غير طبيعية تتأرجح بين الرمز والواقع .

* * *

ولكن الكاتب يخطو بعد هاتين القصتين خطوة أبعد نحو الرمز فى قصتى «روبابيكيا .. والرجل الذى فقد ذاكرته مرتين» فتصبح القصة لوحات متتابعة من

أحداث وشخصيات ترمز كل لوحة منها إلى معنى «بديل» لتلك الأحداث والشخصيات .. ووقائع القصة توحى إلى القارئ منذ البداية أنها ليست من الواقع فى شىء ، وأن الكاتب يتخذها مجرد رموز جزئية يبنى منها فى النهاية رمزا كليا للقصة كلها . والحوار بين الشخصيات لا يقوم هنا بوظيفته المعروفة فى القصة الواقعية ، من تعبير عن أفكار الشخصيات ومشاعرها أو تنمية للحدث أو تعبير عن الموقف ، بل يصبح فى أغلبه رموزا لحقائق من الواقع لا يريد الكاتب أن يصرح بها على النحو الواقعى المألوف ، فيقدم لها «بديلا» فى عبارة مغلفة بالرمز.

وفى رأيى أن القصاص يعدل عن الواقع إلى الرمز إما لأنه لا يستطيع التصريح وهذا سبب غير فنى – وإما لأنه يرى الواقع رؤية تتجاوز رؤية الحواس المألوفة وتجد فيه صورة مخالفة لأشكاله الخارجية ومعانيه الظاهرة . وتلك هى الرمزية الفنية التى تمثل نوعا خاصا من الإدراك يستلزم بالضرورة نوعا خاصا من التعبير ، وليست مجرد «بديل» عن الواقع يمكن للقارئ أن يرده إلى أصله الواقعى بشىء من التفكير كما يفعل المرء حين يحل بعض الألغاز . ولو حللنا قصة «روبابيكيا» لاستطعنا أن نرد لوحاتها واحدة بعد الأخرى إلى مدلولاتها الواقعية .

* * *

والحق أن القصة تصبح بلا معنى على الإطلاق إذا لم يقم القارئ بهذه المقابلة بين اللوحة فى القصة ومقابلها فى الواقع . وقد حاولت الدكتورة لطيفة الزيات – وهى من أشد المعجبين بهذا الاتجاه عند نجيب محفوظ – فى ندوة إذاعية أن ترد رموز القصة إلى أصلها من الواقع على النحو التالى : اللوحة الأولى: ذات صباح باكر يلتقى رجل بامرأة جميلة على شاطئ النيل «سيدة جميلة بقدر ما هى قوية ، نظرتها جريئة ورزينة ومليئة بالثقة» . ويعبر الرجل عن إعجابه بها ويسألها رأيها فيه فيعلم أنها تبادله إعجابا بإعجاب ، ويعرف أن القوة هى مقياسها للرجال وأنها تكره العجز وتحب الرجل «قويا قادرا .. فرذائل القوة أحب عندها من فضائل الضعف» . وتسأله هى ماذا يكره فى المرأة فيجيب «القبح والانحلال» . ويتفقان على الزواج .

التفسير . المرأة ترمز إلى الدنيا التى يقبل عليها الرجل . والدنيا تقبل على الرجل ما دام قويا متشبثا بها ، فإذا أحس من نفسه الضعف كان ذلك إيذانا بانتهاء الصلة بينهما .

اللوحة الثانية : تنصرف المرأة فيخرج من خلف سور الشاطئ رجل «غريب شاحب بارز العظام غائر العينين غير حليق الذقن يلبس جلبابا قذرا فوق جسمه الهزيل» .

إنه بائع «روبابيكيا» كان آخر زوج لتلك السيدة الفاتنة . تركها بعد أن أفلس وهو ما زال يحبها بكل جوارحه ولكنها لا يمكن أن تكون زوجة لتاجر «روبابيكيا» . إنها لم تتخل عنه ، ولكنه حين سلم بعجزه عن إسعادها هرب بالطلاق . ولا يأبه العاشق السعيد بنصح التاجر المجرب ويصمم على الزواج ، ويفترقان وقد ترك البائع له عنوانه بالمقهى الذى يجلس به فى سوق الكانتو وباسم شهرته «الملعون» .

التفسير – تأكيد لمعنى اللوحة الأولى وأن الحياة تقبل على الناس واحدًا بعد الآخر بمقدار إحساسهم بالقدرة عليها وبالقوة فى نفوسهم ، فإذا وجدوا من أنفسهم الضعف تخلوا عنها لمن هم أكثر قوة . ولن يجدى النصح فالدورة لابد أن تتم .

اللوحة الثالثة : يتزوجان ويبدو أنهما فى قمة السعادة فالزوج صائغ ماهر يهدى إلى زوجته ما أبدعته يده من حلية رائعة ، والزوجة مفتونة بشبابه وفنه وهداياه . ثم يبدأ القلق فيتسرب إلى نفس الزوج ويعلم أنه مندفع إلى الخراب فقد أوشك ماله على النفاد . إنه صائغ عبقرى ولكن «لو كان لديه مال قارون لنفد». وتتوسل إليه الزوجة ألا يعلن عن «عجزه» لكنه يجيب فى جزع «كل شىء له حد لا يجوز أن يتجاوزه» ويفترقان .

التفسير – حين تتراخى قبضة المرء عن الحياة ويحس بعجزه عن مسايرتها ، عليه أن يطلقها لتبحث عن زوج جديد .

اللوحة الرابعة – يتذكر الرجل فجأة تاجر الروبابيكيا القديم فيمضى ليبحث عنه فى مقهاه . وهناك يقاد إلى منعطف خال فيضربه أحدهم ضربة ثقيلة على رأسه يصاب على أثرها بالإغماء ، ويفيق فى غرفة تعذيب مظلمة حيث يستجويه مجهول ويجلده بالسوط ويسأله عن صلته بالبائع والمرأة . ثم يخرج وقد أصبح كائنا مهدما «لم ينج من رأس ولا قدم» .

التفسير – لا جدوى من محاولة الاهتداء إلى طريق للعودة وعلى المرء أن يسلم بالأمر الواقع وينضم إلى زمرة المتخلين عن الحياة .

اللوحة الخامسة : يلتقى ببائع الروبابيكيا ويعلم أنه مر من قبله بتلك التجربة ويرعض عليه أن يستأجرا مسكنا فى حى الزمالك ، ويوهم بائع الروبابيكيا أهل الحى بأن صاحبه «من رجال الأمن السرّيْين الدهاة» حتى يتلقى منهم الهبات والهدايا .

اللوحة السادسة : ينجح الشريكان فيما رسماه وهما الآن يعيشان فى مسكن فاخر حافل بما لذ وطاب من طعام وشراب ، ملىء بالتحف النادرة والجواهر النفيسة والأثاث الثمين ، ولكن طيف السيدة ما زال يطارده . وتدخل السيدة ذات يوم ، تخطف الأبصار بجمالها وبريق اللؤلؤة فوق صدرها . لقد جاءت لتقترض لزوجها الحالى الذى بدأ يحس «بإفلاسه وعجزه» . ويدور بينهما حوار ينبئ بأن الرجل لم يستطع أن ينسى زوجته القديمة قط ولكنه يعتذر بأنه كان فى مكان ما – فى الظلام – واستحال عليه الاتصال بأحد . ويقترح عليها أن تعود إليه «فستجد عنده على الأقل ثروة لا تنفد » وتأبى لأنها تعلم أنه هو نفسه لا يؤمن بإمكان هذه العودة ولكنه يعول على حدوث معجزة على يد طبيب يصنع المعجزات فى هذه الشئون» ويفترقان .

التفسير – لا سبيل إلى العودة الحقيقية للحياة بعد، أن يتخلى المرء عنها لإحساسه بالعجز والإفلاس ، وليس أمامه إلا عودة زائفة عن طريق الاحتيال الذى قد يحقق له امتلاك التحف والجواهر والمال ولكنه لا يحقق له امتلاك «الحياة» نفسها .

اللوحة السابعة : وجاء الطبيب . ويدور بينهما حوار حول تجربة الرجل ينبهه فيه الطبيب بأنه أضاع شبابه فى الظلام حين انساق وراء إغراء قوى لم يعرفها ولم يبذل محاولة للكشف عن حقيقتها - «على أى حال لم أكن مخيرًا - من قال إنه غير مخير فقد أهدر شبابه - كانت قوة مجهولة لم أعرف كنهها حتى اليوم - أى جهد بذلته لتعرفها ؟ - قلت إن البعد عنها غنيمة وسلام .. وهكذا أهدرت شبابك للمرة الثانية ؟» ويواجهه الطبيب بحقيقة مشكلته فيقول : «استعضت عن الحب بالثروة ثم حولت الثروة إلى طعام وشراب وتحف» ويجيب الرجل : هى الرغبة فى النسيان .

يبدأ الطبيب العلاج فيهوى بعصاه على التحف فيحطمها ، ويذهل الرجل لما حدث فيثور ويرمى الطبيب بالجنون فيعلق الطبيب على ثورته بقوله «يسعدنى أن أسمع أسلوب الشباب يجرى على لسانك .. عليك الآن أن تصون شبابك بعد أن رجع إليك بمعجزة وأن تنفقه فيما يليق بروعته» .

التفسير - إن الاقتناء بديل زائف عن الحياة ، والسبيل الوحيد - إن كان هناك سبيل قط إلى العودة أن يمارس الإنسان الحياة بعنفوان الشباب وأن ينفق شبابه فيما يليق بروعته .

اللوحة الثامنة : يعود تاجر الروبابيكا ويتوسل إليه الرجل أن ينقذ بعض ما بقى من تحف ولكنه يقرر أن التحف كلها قد أصابها التدمير إلا تحفة واحدة .. هى الرجل نفسه .

ويتقدم بائع الروبابيكيا فيرفعه إلى كتفه كالطفل ويمضى به إلى الخارج غير مبال بحركات ساقيه ولا بقبضاته الواهنة المنهالة فوق ظهره ، ويضعه على عربة الروبابيكيا بين الأشياء القديمة على حين تمر بهما المرأة فتدب فيه حيوية من لا شىء وينتظر اقترابها على لهف ولكنها تمضى دون أن تلتفت نحو العربة ، وتسير فى الاتجاه المضاد تضىء لؤلؤتها قتامة الغروب .

التفسير - الإصرار على الاقتناء يسد كل طريق مفتوح إلى العودة ولا يبقى

أمام المرء إلا أن يوطن نفسه على أنه قد أصبح شيئا قديما لا يصلح لشيء والحياة لابد أن تسير فى اتجاه مخالف لعربة الأشياء القديمة .

وسواء أصحت هذه التأويلات أم قبل النص تأويلات أخرى ، فإن ذلك لا يغير من الأمر شيئا ، وستظل تلك اللوحات بعيدة عن الرمزية الفنية الحقيقية التى تنبع من تطور خاص للواقع وتقدم «معادلا» له لا بديلا عنه . ومهما يكن من صحة هذه التأويلات أو خطئها فإن طبيعة النص ستفرض على القارئ أن يفكر فى بديلها الواقعى إذ يواجهه النص بأحداث وشخصيات يتعذر قبولها على أنها من الواقع . ولو تجاوزنا عن كثير من المنطق وكثير مما لا يمكن أن يستقيم مع طبيعة الأشياء فى أحداث القصة ، ووطنا أنفسنا على فهمها فهما واقعيا فإنها لن تعنى حين ذلك شيئا ، وستظل بلا معنى ولا دلالة .

* * *

ولنا أن نتساءل لماذا عدل الكاتب عن الواقع إلى هذه اللوحات الرامزة ، وماذا أضاف الرمز إلى الواقع ؟ قد يقال إن هذا اللون من الرمز يضفى على الواقع «عمومية» وتجريدا يجعلانه غير محدد بوجود مادى غير حقيقى للشخصيات والأحداث ، ويكسبانه قدرة على تحمل مزيد من الدلالات التى لا يمكن أن يتحملها واقع محدود . غير أن الخروج من «الخصوصية» إلى «العمومية» صفة من صفات القصة الناجحة مهما يكن أسلوبها . فالشخصية القصصية تستمد كثيرا من نجاحها من قدرتها على تجاوز أبعادها الذاتية إلى وجود أكثر شمولا وأعظم إحاطة بمختلف المعانى والدلالات فهل يمكن أن يكون الهدف مجرد الإثارة الذهنية ورياضة العقل لينتقل من الرمز إلى الواقع ويحل معميات تلك اللوحات الرامزة؟ حقا ، قد يجد القارئ فى ذلك بعض المتعة ولكنها متعة ناقصة مبتورة حين لا تجد سندا من رمزية الرؤية يجعل من جزئيات القصة أطيافا شفافة للواقع، يجد القارئ فى متابعتها غذاء لوجدانه وفكره وحسه الجمالى ، وإلا فما جدوى أن يمضى القارئ فى القصة حتى نهايتها ثم يبدأ فى حل رموزها دون أن

يكون قد تلقى منها أثناء القراءة ما يمتعه أو يفيده ؟ بل لعله يصادف فى جزئيا
القصة ما يجبره على الوقوف – لا وقفة المتأمل المتذوق – بل وقفة من يحاو
حل بعض الألغاز الغامضة ، كالذى نصادفه مثلا فى هذا الحوار فى اللوح
الرابعة من القصة بين الصائغ ومستجوبه .

– ما مهنتك ؟

– صائغ

– وعمرك بالسنة الهجرية ؟

– لا أعرف

– أنصحك بأن تتجنب الكذب

– ممكن معرفته إذا أعطيت ورقة وقلما ونورا

– أيختلف عمرك الهجرى عن عمرك الميلادى ؟

– طبعا

– هل أفهم من ذلك أنك مصاب بانقسام الشخصية ؟

– أنا سليم والحمد لله .

وفى مقابل ذلك الحوار الغامض نصادف حوارًا لا نجد – إذا فهمنا ما يرى
إليه الموقف والشخصيات – أدنى عناء فى إدراك مدلوله الواقعى بحيث نتساءل لما
وضعه الكاتب فى هذا الإطار الرمزى ما دام مدلوله الواقعى واضحا إلى هذا الحد
كالذى نجده فى هذا الحوار بين من كان يريد الزواج من المرأة ، وزوجها السابق .

– مازلت تحبها ؟

– بكل جوارحى

– ولم طلقتها ؟

– نتيجة حتمية للإفلاس

– ولكن الزوجة المخلصة .– لا يمكن أن تكون زوجة لتاجر روبابيكيا .

إن هذا اللون من رمزية الموضوع يصبح مقبولا أو مبررا إذا استطاع الكاتب أن يقدم فى ثنايا جزئياته حوارا عظيما أو تحليلا شائقا عميقا أو كشفا ذكيا ، أو غير ذلك مما يجعل جزئيات العمل ذات شأن فى ذاتها فى جانب وظيفتها فى بناء الصورة العامة له ، وبدون ذلك تظل القصة لغزا كبيرا بلا دلالة حتى النهاية، ويصبح هذا الحوار الطويل إسرافا ليس له مبرر . إن الأستاذ نجيب محفوظ يكاد يستعيض فى هذه القصص بالحوار عن السرد ، وهذا ما يجعله مطالبا بالعناية الفائقة بدلالات هذا الحوار حتى لا يختلط فيه ما هو سرد محض بما يهدف إلى الكشف أو الدلالالة أو الإيحاء . وأجدى من ذلك كله – إذا كان الكاتب لم يعد قادرا على تلقى الواقع والتعبير عنه بأسلوب واقعى – أن يتحول من رمزية الموضوع إلى الرمزية الفنية بما فيها من رؤية مغايرة تماما للرؤية الواقعية ، وبما فيها من رمزية الأسلوب والعبارة وخلوها من كثير من الوقائع المادية التى تجعل من القصة مزيجا غير مقنع من الواقعية والرمز .

وفى رأيى أن القضية جديرة بالاهتمام البالغ والتأمل الطويل ، لأنها تتصل باتجاه يوشك أن يطغى على كثير من أعمالنا فى القصة والمسرح دون أن تكون لنا عنه رؤية واضحة أو فلسفة مفهومة . وما أكثر الاتجاهات التى تحتاج فى حياتنا الأدبية إلى دراسة متأنية نرجو أن نشارك فى بعضها فى أعداد تالية.

مجلة «المجلة» مايو ١٩٧١



دراسات فى القصة الليبية

بدايات القصة
الليبية القصيرة

من الصعب أن يحدد الباحث على وجه الدقة بداية القصة القصيرة بمفهومها الحديث عند شعب من الشعوب . فالقصة القصيرة إطار صغير قد يهتدى إليه عن غير عمد من لم يقصد إلى كتابة قصة فنية ، حين يروى واقعة من وقائع الحياة أو يحكى تجربة ذاتية أو يقص على سامعية شيئا من الأسمار . ومهما يحدد الكاتب نقطة للبداية فلن يخلو الأمر من أن يعثر بعض الباحثين بنماذج من القصة القصيرة فى وقت سابق على هذه النقطة . ولكن ذلك لا يمكن – إذا ظل محصورا فى نطاق النماذج القليلة المفردة – أن يقدح فى صحة تحديد البداية التى أخذ هذا الفن عندها يتشكل فى صورة ظاهرة أدبية عامة . وإذا كانت نشأة القصة القصيرة بمفهومها الفنى الحديث قد تأخرت فى البلاد العربية بوجه عام فإنها فى ليبيا لم تظهر إلا بعد ذلك بسنين ، إذ كان ظهور هذا الفن يقتضى اتصالا مباشرا مبكرا بالآداب الأوروبية التى سبقت إليه فى صورته الحديثة ، كما يقتضى نهضة صحفية تحفز إلى الكتابة فيه وتعين على انتشاره .

(١)

وأقدم ما استطعت أن أصل إليه من نصوص تعطى لفن القصة القصيرة صورة الظاهرة العامة – مع تسليمنا بإمكان وجود نصوص مفردة أقدم – سلسلة من القصص نشرت فى أعداد متتالية فى مجلة ليبيا المصورة ابتداء من عام ١٩٣٥ . وتشيع فى القصص سمتان متكاملتان إحداهما أو كلتاهما قد تتحقق معا فى القصة الواحدة أو تتحقق إحداهما أحيانا دون الأخرى . وأولى

هاتين السمتين نزعة قدرية تتمثل فى التحول الفاجع فى حياة الإنسان من السعادة إلى الشقاء ، أو فى طبيعته من الخير إلى الشر أو من العطف إلى القسوة أو من الأمانة إلى الخيانة وغير ذلك . وثانيتهما – وهى كما أشرنا مكملة للأولى – صراع بين المثال والواقع ، بين ما يرجو الإنسان أن يكون وما هو كائن بالفعل، بين ما يتشبث الإنسان ببقائه ، وما تفرضه عليه الظروف من تغيير فاجع . وقد تكون هذه الظروف مصادفة عابرة ، أو قدرا محتوما ، أو نزوة عاطفية غير مفهومة ، أو تسلطا لإرادة قاهرة من فرد أو تقاليد مجتمع . وأغلب هذه القصص بتوقيع «و» أو «و.ب» رمزًا لوهبى البورى .

ففى عدد أكتوبر عام ١٩٣٥ نلتقى بـ «قصة الشهر» وعنوانها «قوتان» وعنوان القصة ومطلعها يدلان بوضوح على هذا الصراع الذى أشرنا إليه بين المثال والواقع . فالقوتان هنا هما الخير والشر ، التربية الخلقية المثالية وواقع المجتمع وضرورات الحياة العملية . يبدأ الكاتب قصته بعبارة تلخص طبيعة هذه القصة وغيرها من القصص فيقول : «هكذا أردت الصدف فى ذلك المحيط أو هكذا أراد القضاء فأمضى إرادته» .

وفى هذه القصة يروى الكاتب – أو الراوى – قصة صديق له عزيز من أبوين مثقفين نشأ نشأة راقية فى بيئة جميلة «وبثت الأم من روحها الحساسة فى نفس ولدها ما معناه الملائكية والحق ، ونفخ الأب فى روح ولده ما اسمه الإنسانية والعدل . وألهمت الطبيعة فى بيئته ما هو شعر وفضيلة . فنشأ ثمرة ناضجة لهذه العوامل القوية الثلاثة . انكب الولد على المطالعة والدرس ، وبالطبع انهمك فى انكبابه عليهما .. » ويمهد الكاتب للصراع المنتظر بين هذه التربية المثالية وبين واقع الحياة فيلوم الشرقيين على تنكبهم الاعتدال وعلى إسرافهم فى كل ما يستأثر باهتمامهم ، ويختم لومه بقوله : «وهل يطمع بعد ذلك أحد فى أن يكون تفاهم أو ما يشبه التفاهم بين الحالم فى سموات الشعر وبين الضائع للقوى المادية ؟» .

وهزل جسم الفتى وقوى فكره وتقدم إلى المجتمع متوقعا أن يجد فيه ما تلقى من أمه ووالده وطبيعته نظريا ، ولكنه لم يجد من ذلك شيئا . ويصاب الفتى بصدمة عنيفة لا يفيق منها إلا على وقع صدمة أعنف . فقد ساقت «المصادفة» فى طريقه فتاة أحبها وبادلته الحب . ويعبر المؤلف عن السعادة المثالية للحب فيقول: « كان الوله والغرام والجنون فكانت السعادة المؤلمة المحيرة التى يضن بها الزمان غير مشوبة بشائبة » .

وكما حطم واقع المجتمع المثال النظرى الذى استقر فى نفس الفتى ، كذلك تحطمت هذه السعادة النموذجية أمام نزوات النفس الإنسانية غير المفهومة أو المبررة ، أمام «طعنة نجلاء من خيانة نكراء» كما يعبر الكاتب .

ويتم هذا التحول الفاجع الذى يحدث عادة فى مصير تلك الشخصيات نتيجة الصدام بين المثال والواقع ، وبين المنطق والنزوة ، بين ما يظن أنه من طبيعة الأشياء وبين ما يبدو أنه الطبيعة الحقيقية للأشياء . وهكذا ينهار الفتى أمام تلك الصدمة فيغادر بلده وأهله دون أن يعرف مصيره أحد . ويمضى أكثر من خمسة عشر عاما يلتقى بعدها الراوى مصادفة بصديقه الهارب وقد تغير وشاخ. ويرتمى الراوى فى أحضان صديقه باكيا فرحا يشبعه لثما وتقبيلا ، ولكن الصديق يبعده عنه قليلا وهو يقول : «هذا ضعف وعيب . إن العناق يخلق بالنساء، والقبل تجدر بالبنات والبكاء حرى بالأطفال» .

ويدعوه الصديق إلى بيته حيث يقدمه إلى زوجته الإيطالية وولديه الصغيرين ، وفى غرفة الولدين يرى الراوى رسوما كثيرة كلها تمثل الحرب ووحشيتها والدماء المسفوكة والنار الملتهبة والفرسان المجدلة والأشلاء المبعثرة. فقد أراد الصديق أن يجنب ولديه هذا الصراع الذى خاضه هو من قبل فقرر أن يعلمهما الحياة كما هى فى الواقع وأن يدلهما على طبيعة النفس الإنسانية المولعة – فى رأيه – بالشرور والآثام .

وفى عدد نوفمبر ١٩٣٦ نصادف قصة بعنوان زوجة الأب تروى الحكاية

المألوفة عن زوج ماتت زوجته التى كان يحمل لها أصدق الحب وتركت له طفلا وطفلة ظلا ينعمان بحبه ورعايته إلى أن تزوج مرة أخرى فتبدلت الحال غير الحال، وأصبح بتحريض من زوجته الجديدة يقسو عليهما قسوة بالغة ، فلم يجدا بدا فى النهاية من أن يهجرا بيتهما هائمين على وجهيهما فى ليلة ممطرة باردة.

وتتضح القدرية فى القصة ، فى أن زواج الأب لم يكن كراهية لزوجته الأولى، أو إرضاء لهوى فى نفسه أو تنفيذا لإرادة خاصة ، بل كان نتيجة لموت الزوجة المفاجئ .. ولم تكن قسوته على طفلية نابعة من طبيعة نفسية لا تحس بمعنى الأبوة ولا تستطيع الشعور بالعطف الأبوى ، بل كانت نتيجة حتمية للظروف الجديدة التى وجد نفسه فيها خاضعا لتحريض زوجة أب لا تعرف الرحمة . والقدر فى القصة يعد فاصلا بين عهدين مختلفين تتخذ فيه السمات النفسية للشخصيات وعلاقتهم بعضهم ببعض صورا متناقضة . هكذا يرسم الكاتب صورة الأب الحانى المفجوع بعد موت زوجته وأم ولديه .. «فتقدم الأب وأخذ ابنيه بين ذراعيه يقبلهما ويبكى ويقول : لا تجزعا فإنى سأعوضكما بعطفى وحنانى وشفقتى ما فقدتماه بفقد أمكما ، وليعنى الله وإياكما على سلوانها» . ثم يعود فيرسم الصورة المقابلة بعد زواج الأب ، على لسان ابنته الصغيرة وهى تحدث أخاها وقد رأته يبكى من عدوان زوجة أبيه عليه : «كلا يا أخى إنك لم تصدقنى . أتحسبنى طفلة . إنه منذ دخلت بيتنا هذه المرأة غدوت امرأة أرى وأسمع وأحس وأشعر وأتألم وأبكى ! حسبتنى لم أسمع ما دار بالأمس بينك وبينها وقد سمعتها تتهمك عند والدنا أنك أهنتها ولم توقرها وخرج إليك أبى والشرر يتطاير من عينيه ، وبدون روية أو سؤال صفعك وبصق على وجهك وهددك بالطرد ، أبى الذى كان لا يستحسن جلوسا ولا مأكلا ولا نزهة بدون أن تكون بجانبه يناقشك الكلام ويتلذذ بحديثك » .

والصورة الأولى تعبر عن «المثال» الذى ينبغى أن تكون عليه علاقة الأب بأطفاله ، والحنان الذى ينبغى للطفوة أن تستمتع به ، على حين تقدم الصورة

الثانية «الواقع» الذى يفرضه القدر والظروف الخارجة عن إرادة الشخصيات . ومن هذا الصدام بين المثال والواقع تنتهى القصة إلى فاجعة يتحطم فيها المثال فلا يبقى منه إلا الذكرى الآسية للماضى أو التوقع للمجهول فى المستقبل .

« وفى ليلة قاتمة ممطرة اشتد بردها وتساقط مطرها وقوى دوى رعدها ، كان الطفلان يعدوان وقد ابتلت ملابسهما والتصقت بجسميهما ، واصطكت أسنانهما بردا وألما ، ومع ذلك كانا يتابعان سيرهما ، تارة يسقطان فى الأوحال وتارة يغوصان فى برك الماء المتكاثر . ولكنهما مع هذا كانا مرتاحين لسيرهما إذ خلفا وراء ظهريهما جحيم زوجة أبيهما وقد تركا معه ألذ أحلام طفولتهما وأمر ذكرياتهما ، ولا يعلم إلا الله ماذا سيكون مصيرهما » .

ثم نلتقى بقصة الفشل .

ويبدؤها الكاتب بداية سنجدها تغلب فيما بعد على كثير من القصص الليبية فى المرحلة التالية ، إذ يؤثر الكاتب ألا يروى القصة بنفسه بل ينسبها إلى رسالة من صديق أو حديث فى أحد المجالس أو رواية عن شاهد عيان رأى أحداث القصة أو اشترك فيها بنفسه ، وذلك لكى يخلع على قصته شيئا من الإقناع الذى تفتقده حوادثها وشخصياتها ونهايتها ، بأن يؤكد للقارئ أن ما يقرؤه واقع حدث بالفعل : « وصلتنى هذه الرسالة من صديق لى بمصر . وللآن لا أدرى هل هى رسالة أم قصة أم مداعبة وها أنا أنقلها بحذافيرها للقراء تاركا الرأى لهم ..» .

وتروى القصة أن هذا الصديق أحب فتاة بادلته الحب ولكنه كان غير واثق من حبها ؛ لأن له فى المرأة رأيا خاصا . ففتيات هذا العصر كما يقول «يتقلبن فى الحب كيفماشئن . لقد عرفت الكثيرات منهن . أحببنى فلم أنخدع لحبنهن ، بل لم يمل قلبى يوما لإحداهن . قد جربت الكثيرات منهن لم أر أو أسمع أن واحدة قد حافظت على عهد أو أخلصت فى حب» .

ولكن الفتاة تأسره بإخلاصها وتفانيها فى حبه فيعدل عن رأيه السابق فى النساء ، ويقضى فى صحبتها أسعد الأوقات بعد أن تعاهدا على الزواج ، ثم تسافر

صاحبته إل قريبة لها لتعد معدات الزواج ولبث هو «يمتع نفسه بأعذب الآمال وينتظر رجوعها على جمر» . ومر شهر دون أن يسمع عنها شيئا فأزمع السفر فى أثرها ، ولكن رسالة تجيئه فى تلك الليلة بالذات تحمل مفاجأة مذهلة . إن صاحبته تطلب منه أن يسلوها وينسى عهدها القديم لأنها تود أن تتزوج قريبا لها. ولا يملك المحب المفجوع إلا أن يذرف دموع الندم على ما فرط فيه من أمر قلبه وعلى غفلته وتحوله عن رأيه السابق فى النساء .

ونصادف فى هذه القصة أيضا هاتين الظاهرتين اللتين أشرت إليهما : التقاء المثال بالواقع وتحكم ظروف خارجة عن إرادة الشخصيات كلها أو بعضها فى مصير تلك الشخصيات .. يرسم المؤلف الصورة المثالية للحب الذى اهتدى إليه بعد أن كان يؤمن باستحالة وجوده فيقول : « فندت رأيى السابق وحنثت بيمينى وفتحت قلبى على مصراعيه لهذه الحبيبة . لقد كانت تتراءي لى فى شكل ملاك كريم هبط من السماء بما يحوط به من الجلال والجمال ، فأتقرب منها هى هَيَّابًا فأرفعها بين ذراعى وأوسع وجهها وشفتيها لثما ، فتلتصق بى كما يلتصق الطفل بأمه طالبا رعايتها ، وتهمس فى أذنى بعبارات حبها بصوت كالموسيقى نغمة وكالسلسبيل حلاوة ، ولا تسل عن العهود والمواثيق . ولقد كنا واثقين أنه لا توجد قوة فى العالم فى إمكانها تفريقنا إلى الموت» .

ولكن القدر الذى يتمثل أحيانا فى مصادفة أو عرف مسيطر أو ظروف قاهرة أو نزوة نفسية غير مفهومه ، يسبق الموت دائما إلى مثل هذه الشخصيات فيفرق بينها أو يحطم طموحها أو يثنيها عن طريقها الطبيعى أو المأمول . لذلك لم يعن المؤلف بتبرير هذا التحول المفاجئ عند الفتاة . لعلها كانت على حب قديم مع قريبها أو لعل قريبها كان ذا ثراء وجاه أغراها بهجر صديقها الذى عاهدته على الزواج ، أو لعلها كانت تعرف منه هذا الموقف من النساء فأرادت أن تكيد له وتنتقم منه . ومهما يكن من أمر بواعثها التى لم يفصح عنها المؤلف فإنها كانت ظروفا خارجة عن إرادة تلك الشخصية التى صهرها الحب فحولها من عقيدة إلى

أخرى . ومن خلال هذا القدر أو الظروف الخارجية يصطدم المثال بالواقع ويتحطم، ولا يخلف إلا الذكريات الحزينة والندم والحسرة . وهذه هى الصورة التى رسمها الكاتب للواقع ولقائه المدمر بالمثال :

أيتها الناكرة : خبريني بماذا أسأت إليك ؟ أهذه مكافأتى منك ؟ أهذا جزاء من سلم لك قلبه وأحاطك بما فى نفسه ؟ أين حبك الجم المشتعل بنار الشباب ؟ أين عبارات حبك اللذيذ التى طالما سعدت بسماعها ؟ أين عهدك وميثاقك أيتها الخائنة؟ » .

ونستطيع أن نلمس فى هذه الأسئلة المتتابعة حيرة الشخصية أمام الحدث القدرى غير المفهوم ، وإحساسها بالعجز أمام نهاية لا تستطيع لها دفعا أو حتى مقاومة ، يمارس فيها بعض الإرادة وإن انتهى إلى الفشل . ثم يرسم الكاتب نتيجة الصدام بين الواقع والمثال كما رسمه فى خروج الطفلين اليائسين إلى ظلمة الليل البارد الممطر والمصير المجهول فيقول : «وأنت عفوا أيها القلب . لقد دافعت عنك أعواما طوالا وحميتك وصددت عنك هجمات العدو وتلقيت سهامه المصوبة إليك . لقد كنت فخورا بك وكنت فخورا بى فانتصرنا فى أغلب المعارك وسكرنا بخمرة الفوز حتى أهملنا أمر هذا الأخير وسخرنا منه وحكمنا بضعفه ، فمازال يتربص بنا ويتظاهر بذله حتى وجد الفرصة سانحة ، ووجدنى عنك ساهيا ورآك وحيدا ، فجمع كل قواه وطعنك طعنة فى الصميم كان فيها مصرعك وفر هاربا غير آبه لجرحك الدامى ولا بما سيجره عليك من آلام . فمغفرة يا قلبى وليسامحك الله يا زينب» .

ثم نلتقى مرة ثالثة بقصة من هذا الطراز بعنوان : « تبكيت الضمير » فى عدد يناير ١٩٣٨ ، ويرويها المؤلف فى هذه المرة أيضا على لسان بطل القصة الذى يدلى إليه باعترافه حتى تبدو أحداث القصة وشخصياتها مقنعة إقناعا لا تستمده من داخلها ، بل من نسبتها إلى واقعة حقيقية : «اشتهر فى المدينة باسم جورجى واشتهر أيضا بالإدمان والإفراط فى السكر لدرجة لا توصف . لا يعرف

عنه وعن منشئه سوى أنه يونانى قدم إلى بنغازى منذ سنوات رث الثياب خالى الوفاض ، فالتجأ إلى الجالية اليونانية فألجأته وأطعمته وألحق بخدمة بعضهم ، ولكن سرعان ما نفضوا أيديهم منه وتركوه وحظه . فعاش فى المدينة واحترف الوقوف أمام الحانات ، يناديه روادها فيجلس بينهم ويضحكون منه . فتارة يغنى لهم باليونانية وأخرى بالتركية وطورا يرقص ، كل ذلك لقاء عدة كؤوس من الخمر يتبرع عليه بها ، فيشرب إلى أن يثمل فيسقط فى موضعه ، أو يطرده صاحب الحانة فيتوسد الرصيف » .

والحق أن هذه البداية تصور نهاية الصدام بين المثال والواقع فى هذه القصة ، وترسم الصورة الواقعية البشعة المناقضة لحلم جميل من الحياة الزوجية السعيدة عاشه هذا المسكين ثم حطمه كيد امرأة لا ضمير لها ، ساقتها فى طريقه المصادفة المحضة . ونعرف تفصيلات المأساة حين يلتقى الراوى بهذا المشرد السكير فى أحد المقاهى فيتجاذب معه أطراف الأحاديث ويغريه بالقول والنبيذ والسجائر أن يقص عليه مأساته : «كان فى الثلاثين يسكن بضواحى أثينا فى فيلا جميلة حوت كل وسائل الراحة والترف ، كان ذا ثروة طائلة وسيارة فخمة وزوجة شابة جميلة فتانة هام بها وأحبها فأشركها حياته واقتسم معها نعيم العيش ولذته . كانت جميلة شابة حلوة المعشر عذبة الكلام ، تجسم فيها كل ما فى المرأة من معانى الجمال والفتنة . وكانت بدورها تعبد زوجها وتهواه أضعاف حبه وهيامه . وقد زاد فى التهاب غرامهما سكناهما بين عبيق الزهو والرياحين بعيدين عن جلبة المدينة وضوضائها . فكانا يقضيان الساعات الطوال وهما فى الحديقة يتعانقان ويتبادلان أحر القبلات وألذها ويتناجيان بأرق الألفاظ وأعذبها فى جو ساحر مشبع بالعطور لا يكدر خلوتهما وصفاءهما مكدر » .

ذلك هو المثال الذى يقدمه الكاتب للحياة الزوجية السعيدة التى لا يكاد من يعيشها يطمئن إلى دوامها لما تحفل به من سعادة نموذجية غامرة « .. وفى بعض الأوقات كان يفاجئها تبكى خلسة فيسألها ما بها فتجيبه : إننى أخشى ألا تدوم

سعادتنا ، فيضحك ملء شدقيه ويأخذها بين ذراعيه وهو يقول : لا تستطيع أية قوة فى العالم أن تنتزع سعادتنا إلا الموت » . ولكن القدر كما قلنا يسبق الموت إلى تحطيم «المثال» الذى يبدو وكأنه فوق كل عوادى الحياة . وهكذا يتخفى القدر هذه المرة فى زى امرأة لعوب تسوقها المصادفة فى طريقه : «ساقه الحظ السيئ أحد الأيام إلى أحد البنوك لمعاملة تجارية له فيها ، فتعرف بامرأة بل بأفعى كانت سبب شقائه وخرابه . كان يتقن الفرنسية فطلب منه الموظف أن يقوم بينه وبين هذه السيدة بالترجمة فلبى طلب الموظف وساعد السيدة إلى أن انتهت من حاجتها وخرجا معا إلى الشارع ، وفى الطريق تجاذبا أطراف الحديث فعلم منها أنها أجنبية من أم روسية وأب فرنسى ، وأنها أتت إلى أثينا فى طلب الرزق حيث ستجتهد لتحصل على وظيفة لدى إحدى العائلات الكبيرة . وعلمت منه أنه رجل مثر من كبار التجار . وقبل أن يفترقا شكرته كثيرا ووعدته أن تزوره فى محله ».

وبدأت تنصب شباكها حوله حتى استسلم فى النهاية استسلاما مطلقا لإغرائها ، وبدأ يتنكر لزوجته وينسى بالتدريج ذلك الحلم الجميل الذى عاشاه معا فى سعادة مثالية غامرة . بل لقد استجاب فى النهاية إلى ما أرادته تلك المرأة «الأفعى» فدس السم لزوجته وماتت بين يديه وهى تعانى آلام السم المبرحة . ولم يستطع الزوج صبرا على وخز الضمير وحرقة الندم فقدم نفسه فى الصباح إلى الشرطة طالبا أن يلقى جزاء ما اقترفت يداه ، وقضى فى السجن بضع سنين خرج بعدها ومازالت جريمته تطارده حتى فر هاربا من البلد الذى كان مسرحا لجريمته ليقيم فى بنغازى شريدا أفاقا يحاول أن ينسى بالشراب ذكرياته الأليمة.

أما قصة الشهر فى عدد يونيو ١٩٣٨ فهى بعنوان «من فوائد ميادين السباق» وبرغم روح الدعابة الغالبة عليها فإنها لا تخلو من هاتين الظاهرتين ، المفارقة بين المثال والواقع وتحكم الظروف الخارجية فى توجيه بعض الشخصيات غير ما تريد .

ويروى الكاتب القصة هذه المرة أيضا على لسان صديق له ويحدد المكان

والزمان لكى تبدو القصة فى إطار واقعى فيقول : «حدثنى صديقى فقال : كنت بالقاهرة منذ ثلاثة أعوام وقد مر على وجودى بها أكثر من شهر أتيت فى أثنائها على ما عندى من النقود ، وكنت أنتظر وصول نقود من الإسكندرية لأدفع ما تبقى على لصاحب الفندق ثم آخذ طريق العودة إلى بلادى ... » .

وأخذ «الصديق» طريقه إلى ميدان السباق ليجرب حظه بالقروش القليلة التى بقيت معه وهناك يتعرف إلى سيدة جميلة سألته أن يدلها على جواد رابح ، ثم زعمت له – وكان قد خسر كل ما لديه – أنها كسبت مبلغا كبيرا نتيجة نصيحته الموفقة . ودعته إلى العشاء فى مطعم فاخر . وبعد أن أكلا وشربا تظاهرت بأنها رأت زوجها يدخل المطعم واختطفت حقيبة يدها وأسرعت بمغادرة المكان وبعد قليل جاءه الخادم برسالة تقول : سيدى ، أرجو أن تعذرنى . لقد كانت أمنيتى من زمن أن أتعشى فى مطعم راق ولو مرة واحدة . إنى لم أربح شيئًا . بل الجواد الذى دليتنى عليه (كذا بالأصل وصحتها دللتنى) لم يشترك فى السباق . أشكرك جدا على العشاء الفاخر وأرجوك أن تعذرنى إذا خدعتك – صديقتك المجهولة » .

وهكذا تحطم هذا المثال الجميل الذى رافقه راوى القصة ساعات قليلة وتكشف عن امرأة زائفة مخادعة برغم مظهرها الجميل . ويرسم المؤلف صورتين متقابلتين للمثال والواقع : « ... غادة هيفاء فى غاية الأناقة كلها سحر ورشاقة .. وظهر كرم هذه السيدة التى لم تبخل على بشىء فكانت الأطباق الفاخرة تأتى جزافا الطبق تلو الآخر وأنا آكل وأشرب بسرور ونشوة . وبعد أن شربت كأسين أو أكثر من الشمبانيا لامست يدها ووضعت ساقى على ساقها وأدنيت وجهى بوجهها وصرت أسر إليها فى أذنيها بعبارات جميلة عذبة سرت بها وجعلتها تبادلنى إحساسا بإحساس وشعورا بشعور .. وذهبت إلى صاحب المطعم وقصيت عليه (هكذا فى الأصل وصحتها وقصصت) فى خجل وتلعثم .. وثار الرجل فى وجهى وقال أنت رجل محتال . فنزعت ساعتى الذهبية من معصمى وسلمتها له

قائلا: احفظ هذه عندك حتى آتيك بالنقود ، فقلب الرجل الساعة فى يده وقال إنها لا تساوى المبلغ . فنزعت خاتمى من إصبعى وقلت : وهذا أيضا ! فأخذهما وأدار لى ظهره بينما خرجت أنا أجر أذيالى وأسخط على السباق وجياد السباق» .

وعنصر المصادفة القدرية واضح القصة ، فلو لم يجد الراوى نقوده توشك أن تنفد لما خطرت له فكرة الذهاب إلى السباق . وقد كان من الممكن أن تسأل المحتالة أحدا غيره ممن يبدون أكثر خبرة وثقة منه . ولكن المصادفة أيضا جعلتها تختاره بالذات حتى تنتهى القصة إلى هذه المفارقة الواضحة بين المظهر والحقيقة ، وبين الواقع والمثال .

ومع أن القصة لا تزيد على أن تكون دعابة طريفة فإن هذه الفكرة التى تلح دائما على الكاتب جعلته يختار هذه الشخصية ذات المظهر الجميل الخادع ، ويحوط القصة بجو من الصفاء والمودة حتى نهايتها المفاجئة . وقد كان من الممكن لولا سيطرة هذه الفكرة أن يلتقى الرجل بامرأة أو رجل نعرف منذ البداية أنه محتال ، أو لا يكون له على الأقل ذلك المظهر الجميل الخداع .

وللمؤلف بعد ذلك قصتان أخريان تجريان على هذا المنوال بعنوانى : «الحبيبة المجهولة .. واللهم اكسر رجله» فى عددى فبراير ١٩٣٩ وأغسطس ١٩٣٩.

وقد كانت هاتان السمتان اللتان أشرت إليهما سببا فى هبوط المستوى الفنى لهذه القصص بحيث تكاد تكون أقرب إلى المقالة القصصية – إن صح هذا التعبير– منها إلى القصة القصيرة بمفهومها الحديث . فالتحول القدرى المفاجئ فى مصير الشخصيات ونفسياتها يجعل من الشخصيات أنماطا تقليدية ثابتة ليس لها من التفرد ببعض الملامح ما يميزها عن الصورة المألوفة ، الأبيض يقف فى مواجهة الأسود دون ظلال أو تدرج . فزوجة الأب هى هى زوجة الأب القاسية دائما بلا مبرر. لم يحاول الكاتب أن يخلق لها من الظروف النفسية أو المادية الخاصة ما يلون سلوكها بلون خاص . والأب المسكين الخاضع لرغبات زوجته ضد حنانه الأبوى الغريزى دون محاولة خاصة للمقاومة ، أو طبيعة نفسية

خاصة تجعله سهل الانقياد سريع التحول ، بل يقتضب المؤلف كل ما كان يمكن أن يخلق لشخصياته شيئا من التفرد ولأحداثه شيئا من الجدة فيقول:

« ومرت أعوام ثلاثة رزقت فيها الزوجة ولدين وتركت آثارها على وجهى اليتيمتين وهى تعبر بوضوح عما عانياه خلالها من الظلم والقسوة والحرمان ».

والمرأة التى حنثت بوعودها وهجرت من أخلص لها الحب دون سبب معروف فى قصة «الفشل» صورة نمطية لنظرة من يرون فى المرأة مخلوقا شريرا متقلبا ، لا سبيل إلى فهم نزواته وأهوائه . وكذلك المرأة «الأفعى» التى دفعت بزوج محب مهذب سعيد فى عمله وبيته إلى أن يقتل زوجته الوفية بالسم تلك القتلة الشنيعة.

ويؤكد هذا العيب اعتماد الكاتب دائما على إبراز الصدام بين المثال والواقع. فالصورة التى يرسمها لشخصياته تقوم فى أساسها على المفارقة الواضحة بين الأبيض والأسود ، بين الشىء ونقيضه دون أن يكون هناك ظلال تلون الشخصيات وتحقق لها كيانا منفردا وتطبعها برؤية الكاتب المتميزة عن رؤية غيره من الكتاب . لذلك تفقد الشخصيات والأحداث قدرتها على الإقناع وتبدو غير منطقية برغم إمكان وجودها فى واقع الحياة . فقارئ القصة لا يلتمس مجرد صورة لأحداث الحياة بل ينشد من ورائها دلالات نفسية أو خلقية أو اجتماعية ، أو أى معنى آخر لا سبل إلى وجوده إلا إذا نظر المؤلف إلى شخصياته ووقائعه من زاوية خاصة ، ونفى عنها النمطية التى تتركز فيها الصفة أو الصفات الغالبة بلا اختلاف بين شخصية وأخرى بين موقف وموقف . .

(٢)

ثم نلتقى بعد بضع سنوات بلون آخر من القصة هو فى الحقيقة تطور طبيعى للبداية التى درسنا بعض نماذجها . لون يعتمد هو الآخر على الحادثة الواقعية وعلى خضوع الشخصيات لعوامل خارجية متسلطة أو حوافز نفسية غير مفهومة ، ولكنه فى هذه المرة لا يكتفي بلقاء الأضداد بل يستخدم الوصف والتحليل والتفصيل ليؤكد طرافة الحادث أو يكشف عن دلالاته المختلفة أو يشوق

القارئ ، لمتابعة الأحداث أحيانا أخرى . وإذا كان الكاتب فى هذه القصص يخضع شخصياته وأحداثه لتلك العوامل الغريبة أو غير المنطقية فإنه يحس بمسؤوليته نحو القارئ وبأن عليه أن يقنعه بأن تلك الوقائع قد حدثت بالفعل رغم ما يبدو من غرابتها أو مخالفتها للمنطق . وسبيل الكاتب إلى هذا الإقناع أن يبدأ قصته بنسبتها إلى أحد من شاركوا فى أحداثها أو أتيح لهم مشاهدتها أو مخالطة شخصياتها عن كثب ، ويؤكد الكاتب «واقعية» القصة بذكر بعض الأماكن المعروفة وتحديد بعض التواريخ حتى يوحى إلى القارئ بأن الحادثة قد وقعت فى هذا المكان وهذا التاريخ فلا سبيل إلى مناقشتها بمقياس المنطق أو بمقدار طرافتها أو غرابتها واستبعاد حدوثها .

وأولى هذه القصص قصة نشرت تباعا فى الأعداد الثلاثة الأولى من مجلة «ليبيا» يناير ١٩٥١ ، فبراير ، مارس ١٩٥١ بتوقيع م. ك. هـ (رمز للأستاذ محمد كامل الهونى) . يبدأ الكاتب قصته بتأكيد واقعيتها فيرويها على لسان بطلها ويحدد أماكنها وأزمنتها فيقول « قال صاحبى ، وقد أخذنا نتحدث عن أنواع الجمال: لعلك لم تسمع قبل بالجمال العابس ؟ قلت: لا . قال: سأروى لك قصة طريفة موضوعها الجمال العابس . قلت: أكنت أحد أبطالها ؟ قال: بطلها الأول ... خرجت وصديقى أ . ن وصديقنا ع . ف بعد ظهر أحد أيام شهر نوفمبر ٤٨ لنتروض بضواحى مدينة طرابلس » .

وينتهى الرفاق الثلاثة إلى بيت ريفى فرارا من المطر وهناك يلتقون لأول مرة بالجمال العابس . بفتاة يصفها المؤلف بقوله « فى ريعان الشباب صافية البشرة جميلة الوجه سوداء الشعر ترتدى ثيابها كأنها نسجت من شعرها ، وقد علقت برقبتها سلسلة رفيعة من الفضة التقى طرفاها على شبه مثلث نقشت عليه ثلاثة حروف ; .M I. U . ومرة أخرى نصادف فى هذا الوصف تأكيد واقعية الحدث بذكر هذه الحروف الثلاثة على وجه التحديد . ويحاول الراوى أن يتودد إلى الفتاة التى كانت تقوم على خدمتهم ولكنها تعرض عنه وتلزم حدود عملها ولا تستجيب لدعابته المتكررة .

وهنا نواجه سلوكا جديدا على شخصيات القصة الليبية ، يمكن أن يعد تطورا للموقف القدرى المستسلم الذى رأيناه فى قصص وهبى البورى . فالقصاص هنا– كما سنرى من أحداث القصة – مازال يشعر بأن حياة الإنسان سلسلة من المصادفات والمفاجآت والظروف القاهرة ، ولكنه فى هذه القصص الجديدة لا يكتفى بتسجيل الواقعة كأنها شيء مقرر مسلم به لا يثير أى تساؤل أو دهشة، بل يقف أمام الواقعة موقف المتسائل المأخوذ بطرافتها أو غرابتها أو مخالفتها لطبيعة الأشياء . الكاتب لا يناقش مبدأ القدرية فى ذاته ولكنه يقف حائرا أمامه يحاول أن يفهم سلوك الشخصيات وطبيعة الأحداث . وإن وجد نفسه فى النهاية برغم كشفه مازال يدور فى نطاق ؛ الجبر والمصادفة . وهكذا تصبح الحادثة لدى الكاتب لغزا يجهد فى أن يكشف خافيه ويكلف بعض شخصياته فى سبيل ذلك كثيرا من العنت والفضول غير المبرر حتى إذا أميط اللثام تبدى له فى النهاية وجه القدر الغامض الصارم .

ولولا هذه الرغبة الملحة فى البحث عن سر الواقعة الغريبة لعلها تتكشف عن شيء من المنطقية لكان من الممكن أن ينصرف الراوى ورفيقاه عن ذلك البيت الريفي وجماله العابس ، فيشغلوا أنفسهم ساعة أو بعض ساعة بالحديث عنه والتفكير فى أمره ثم ينسوه إلى الأبد . غير أن هذه الفتاة الجميلة العابسة تصبح عند بطل قصتنا كالظبية المسحورة التى تعترض طريق البطل فى قصصنا الأسطورية فتغريه بتتبعها وهو يظن أنه يوشك أن يصيدها على حين تقوده هى دون أن يدرى إلى مكان معلوم . يقول المؤلف على لسان الراوى : « وكنت من بين الرفقاء مستغرقا أفكر فى أسباب عبوس هذه الفتاة التى جمعت كل أسباب المرح. وأيقنت أن فى الأمر سرا خفيا يجب عليَّ الكشف عنه .

رفعت رأسى فجأة فرأيت الساعة المعلقة على الجدار أمامى تشير إلى الثامنة إلا دقائق ، فقمت لأدفع الحساب ووقفت أمامها وجها لوجه وقلت : كم أدفع؟ فقالت: ثلاثة عشر . فقررت أن أنتزع منها بعض كلمات علها تفيدنى فى

الحصول على بغيتى من معرفة سر عبوسها ، فقلت : ثلاثة عشر عدد شؤم أليس كذلك ، آنستى العزيزة ؟ فلم تصغ لقولى ولم ترد على ورأيت ابتسامة خبيثة ماكرة بدت من صديقى ع. ف ، فقلت أعيد الكرة وأرمى بآخر سهم ، فليس من اللائق أن أنهزم بهذه السرعة : يا آنسة ما موعد آخر سيارة من هنا ؟ فأجابت بكل برود: الثامنة على ما أعتقد . فقلت: لكنها تسافر من طرابلس على الثامنة . فأجابت : ولم تسأل حيث تعلم ذلك ؟ فشعرت علم الله بالأرض تميد تحت قدمى وزادت ابتسامة الرفيق الماكر فخرجت مسرعا أردد قول الشاعر :

كل المصائب قد تمر على الفتى

وتهون غير شماتة الحساد

ولكن هذا الموقف المحرج لم يثن الراوى عن التفكير فى سر تلك الفتاة الجميلة العابسة بل لعله زاده إصرارا على الكشف عن خبيئة ذلك السر « لم يكن لى أى تفكير بعد هذا الحادث إلا فى العابسة وأسباب عبوسها مع ما حبتها به الطبيعة من جمال وصحة وشباب ، ولم أستطع مغالبة رغبتى الجامحة فى مساء اليوم الثانى ، فما شعرت بنفسى إلا وأنا أعتلى درجات الأتوبيس طالبا تذكره إلى الهضبة الخضراء .. »

وهكذا أخذ الراوى يتردد على ذك المقهى الريفى ويتردد إلى ساقيته حتى اطمأنت إليه ونشأت بينهما صداقة حميمة . وكان الراوى يرى بالمقهى أحيانا «طفلا صغيرا يتنقل بين الحجرات داخلا خارجا يعبث بكل ما يصادفه . جميل الوجه ذهبى الشعر أخضر العينين كأنه من أبناء الشمال ، غير أن ملامحه صورة مصغرة للعابسة» وسأل عنه العابسة فقالت إنه أخوها نينو . غير أن الراوى لا يقنع بهذا الجواب بل تدفعه الرغبة الملحة للسعى وزاء الأسرار إلى أن يعرف الحقيقة ولو اضطر فى سبيل ذلك إلى أن يتخذ وضع المحقق . فقد لاحظ أن التاريخ الذى ذكرته العابسة لميلاد أخيها كان بعد وفاة أمها بعامين مما يقطع بأنه لا يمكن أن يكون أخاها . وهكذا بدأت العابسة الجميلة تروى مأساتها التى خلعت

عليها هذا العبوس الدائم : كان والدها من أثرياء الريف وكان لها ثلاثة إخوة تعلموا تعليما عاليا وتخصص أحدهم فى القانون والثانى فى الطب والثالث فى الهندسة. أما هى فقد تخصصت فى اللغات الشرقية . وقد همت الأسرة أن تهاجر إلى أمريكا فرارًا من الفاشية التى كانوا لا يؤمنون بها ، ولكن الحرب تدهمهم وهم على أهبة الاستعداد للسفر . وجند إخوتها الثلاثة وقتلوا جميعا واحدا بعد الآخر ولم يقو الوالد على احتمال الصدمة فأصيب بالشلل ولزم الفراش ، أما الأم فقد انقطعت للبكاء واستبد بها الحزن حتى صارت صحتها من سيِّئ إلى أسوأ . وذات يوم خرجت الفتاة إلى السوق وحين عادت بعد غارة جوية وجدت البيت أنقاضا ووالديها طعاما للنار . وأصابتها الصدمة بذهول يشبه الجنون ونقلت إلى المستشفى إلى أن ثاب إليها رشدها . ولكن القدر أو المصادفة السيئة ساقت فى طريقها طبيبا شابا من أطباء المستشفى خرج على كل قيم الأخلاق وتقاليد المهنة وخدرها واعتدى عليها . واستبدت بالفتاة رغبة طاغية فى الانتقام فمازالت تتحين الفرص حتى أمكنتها منها وقتلته طعنا بالسكين . وثاب إلى الطبيب ضميره وأخلاقه واعترف وهو فى سكرات الموت بفعلته الشنعاء وخفف الحكم على الفتاة ، وخرجت من السجن فكان نينو الصغير ثمرة هذه المأساة . وبعد مساعى كثيرة استطاعت أن تسجل ولدها باسم أبيها ، وأخذت بعد ذلك تنتقل هنا وهناك حتى انتهى بها المطاف إلى ليبيا حيث لقيها الراوى فى ذلك المقهى الريفى.

ونلاحظ فى هذه القصة وأمثالها مما سنعرض له أن سيطرة الظروف والمصادفات أقوى منها فى البدايات الأولى عند وهبى البورى وغيره من الكتاب، فلم يكن الأم يتجاوز فى تلك البدايات مصادفة سيئة مما يمكن أن يحدث فى الحياة كوفاة الأمر وزواج الأب من زوجة جديدة قاسية ، أو التقاء رجل بامرأة يظن أنها يمكن أن تكون الزوجة المحبة الوفية ويخيب ظنه ، أو وقوع رجل فريسة لإغراء امرأة جميلة شريرة تسوقه إلى ارتكاب جريمة بشعة . أما فى هذه القصة فإن المصادفة تتخذ صورة سلسلة من الأحداث السيئة المتتابعة كأنها قدر مكتوب . فقد كانت الأسرة تستطيع أن تنحو من كل تلك الكوارث لو استطاعت أن

ترحل إلى أمريكا قبل أن تدهمها الحرب وهى تستعد للسفر . وكان يمكن أن تكتب الحياة للإخوة الثلاثة أو يموت بعضهم ويعيش بعض ، ولكن القدر قضى أن يموتوا جميعا حتى يصاب الأب بالشلل والأم بالسقم والحزن المتصل . ثم تمضى المصادفة فتجعل من بيت الأسرة هدفا للغارة الجوية ، ويذهب الوالدان ضحيّة للنيران ويصيب الذهول الفتاة حتى تسلك طريقها إلى ذلك المستشفى ، حيث تتربص لها المصادفة السيئة مرة أخرى فى صورة طبيب شاذ لم يردعه علمه ولا وضعه الاجتماعى ولا شرف مهنته عن ارتكاب جريمته الغريبة .

ومن هنا جاء إحساس الكاتب بضرورة تصوير واقعته كأنها سر دفين يسعى إلى إبراز كوامنه . فلم تعد القصة مجرد حادثة «بسيطة» يمكن أن يتقبلها القارئ بوصفها شيئا مألوفا يحدث فى الحياة كل يوم ، ولكنها أصبحت واقعة مركبة لا يمكن أن يسيغها القارئ إلا إذا مهد الكاتب لذلك بأنه يوشك أن يطلعه على أسرار من وقائع الحياة العجيبة التى لا يصادفها الناس كل يوم ، ولا يتاح لهم أن ينفذوا إلى دخائلها . حقا إنه مازال مثل كتاب البدايات يقدم إلى القارئ قصصا «واقعية» حدثت بالفعل ولكن هدفه قد تغير . كان كتاب البدايات يعرضون الواقعة دون تعقيد وغايتهم أن يقولوا : انظروا كيف تسيطر الظروف على الإنسان فتحيله من طبيعته الفطرية السليمة إلى خلق منحرف أو تقطع عليه حياته السعيدة وتكتب عليه فجأة الفقر والشقاء . انظروا كيف يخضع الإنسان لتلك الظروف دون أن يستطيع لها مقاومة . أما كاتب المرحلة الجديدة فلا يكتفى برصد الواقعة وعرضها أمام القارئ بل يتجاوز ذلك إلى العجب من أن تقوم الحياة على تلك المصادفات والمقادير الغريبة ، وأن يضطر الإنسان إلى الخضوع لها. لقد خطا الكاتب بتجاوزه التقرير إلى التعجب خطوة جديدة نحو الرفض ، وأصبح من همه لكى ينقل هذا الإحساس بالرفض أن يثير فى قارئه مشاعر الدهشة والعجب، ولم تعد الواقعة البسيطة كافية لإثارة هذه المشاعر . إذن فليبسط أمام عينه صحائف الحياة المطوية ويفتح أمامه خزائن الأسرار والمصادفات والعجائب .

ومن الممكن أن نلمس فى هذه الخطوة تطورا فنيا فى محاولة للوصول إلى بناء قصص مركب ، ومحاولة لإضفاء دلالة خاصة على الحديث غير دلالاته العامة المألوفة . ولكننا نستطيع أيضا دون تعسف فى التأويل أن نربطها ببعض الأوضاع الاجتماعية والسياسية السائدة فى المجتمع الليبى حينذاك .

ففى عهد الاحتلال الإيطالى كان الكاتب يحس أن الإنسان الليبى واقع تحت سيطرة غاشمة ترسم له مصيره دون أن يملك لها دفعا . وكان جبروت النازية والفاشستية قبل الحرب الثانية وأثناءها لا يكاد يدع مجالا للأمل فى المستقبل. وهكذا انبسط هذا الإحساس فطبع رؤية الأديب للحياة كلها ، فرآها مجموعة من الظروف الخارجية القاهرة التى تحول الإنسان عن طبيعته أو تغير من مصيره . فلما انقضت الحب وانقضى معها عهد النازية والفاشستية وبدأت تتردد على الأسماع أحاديث الحرية والاستقلال ، تغيرت نظرة الأديب نوعا ما وإن لم يمس ذلك جوهر إدراكه للحياة والمجتمع ، كان هناك بصيص من النور يلوح فى الأفق ولكن حياة الإنسان كانت لا تزال خاضعة لظروف قاهرة من التخلف والأوضاع الاجتماعية الخاصة تفرض على الكاتب نفس الرؤية الجبرية . ولكن هذا التطور قد غير من شعور الكاتب شيئًا ما نحو هذا الجبر فلم يعد يصوره فى قصصه على أنه من المسلمات التى يكتفى بتقريرها وتصويرها بل أصبح يعجب كيف يمكن أن تكون حياة الإنسان على هذا النحو من خضوع للمصادفات والمفاجآت والقوى الخارجية القاهرة . أصبح شعوره بالأمل ونسائم الحرية التى بدأت تسرى فى حياته على وهن توحى إليه بأن مثل هذه الأمور ، إن كانت تحدث حقا فى الحياة لا يمكن أن تكون من المسلمات التى لا تثير دهشة ولا تساؤلا وعجبا.

وقد فرض هذا التحول نهايات جديدة على القصة توحى بأن هناك دائما طريقا للخروج من ظلمة اليأس وقهر المصادفات . ففى قصة الجمال العابس يتزوج الراوى من بطلة القصة بعد أن عرف سرها فيكون فى ذلك إنصاف لما لقيته فى حياتها من بؤس وظلم ، وزوال للعبوس الذى لا يناسب ما تنعم به من شباب وجمال .

وقد ذكرنا أن هذه القصة وأمثالها تحكى على لسان راو شاهد أحداثها أو شارك فيها أو كان بطلا من أبطالها ، وعللنا ذلك برغبة الكاتب فى تأكيد «واقعية» القصة . وهى رغبة يبدو أنها نابعة من إحساس الكاتب بأنه لم يستطع أن يضفى دلالة خاصة على أحداثه وشخصياته ، ولم ينجح فى الاختيار الذى ينفى عن الأحداث ما لا علاقة له بهذه الدلالة . إنه يحس بأن أحداثه تعتمد أساسا على التعقيد والتسلسل والغرابة ، وتفتقر إلى المنطق وقوة الإقناع ، وهو لذلك حريص على أن يؤكد لدى القارئ بمختلف الوسائل أن ما يقرؤه رغم غرابته وتعقده قد حدث بالفعل وشارك هو فيه بالمشاهدة أو العمل ، أو روى له عن طريق من لا سبيل إلى الشك فى صدق روايته .

وهذا الحرص على تأكيد واقعية القصة يصيبها بعيبين كبيرين ، أولهما أن التمهيد لمشاركة الراوى فى أحداث القصة وكشفه عن أسرار شخصياتها يستغرق من الكاتب جهدا كبيرًا ضائعًا ، ويستنفد من القصة أحيانا أكثر من ثلثها قبل أن تبدأ أحداث القصة نفسها . والثانى أن تدخل الراوى يجعله عنصرًا مسيطرًا على أحداث القصة بالتوجيه والتعليق والتحليل ، مما لا يتناسب مع إطار القصة القصيرة المحدود وضرورة إفصاح الشخصيات عن ذواتها . ولا شك أن هناك فرقا واضحا بين ممارسة الكاتب نفسه لحكاية الأحداث ورسم الشخصيات على افتراض أنه عالم منذ البداية بطبيعة وقائعه ودخائل شخصياته التى يبتدعها هو ابتداعا ، وبين ما يقوم به الراوى الذى يقف وسيطا بين الكاتب والقارئ ويحاول أن يكشف بنفسه أسرار الأحداث والأبطال .

وما دام الراوى باحثا عن الأسرار وليس خبيرا بها فإننا لابد أن نواجهه فى بحثه ونصاحبه فى عجبه لما يكشف من حقائق ونتابعه فى تعليقاته المتصلة على المواقف والأشخاص . إنه لا يكاد يفوته موقف طريف أو حقيقة جديدة دون أن يعلق عليها بالشعر أو الحكمة أو الرأى الخاص ، قاطعا بذلك فى كثير من

الأحيان السياق الفنى أو اللحظة النفسية أو طامسا صورة الشخصية مسكتا صوت الأحداث. وقد تستحيل الشخصية القصصية نفسها إلى معلق كالراوى . ففى قصة الجمال العابس يسأل الراوى الجميلة العابسة عن الطفل الصغير فتقول : «هذا أخى نينو» فيقول الراوى : يظهر أنه عبقرى !. فتجيب : يقول بعض الفلاسفة الناس كلهم عباقرة قبل العاشرة . وفى موقف آخر تنظر الفتاة إليه وقد اتسعت حدقتاها على نحو غريب ، فأراد الراوى: أن يداعبها فسألها إن كانت تريد أن تنومه تنويما مغناطيسيا . وتجيب الفتاة وقد شرد ذهنها وتعود بذاكرتها إلى المخدر الذى أعطاها إياه الطبيب الشاب الذى كان سبب محنتها وتقول: «تنويما مغناطيسيا ؟ آه إنه أسباب شقوتى فى هذه الحياة ، ولكن قل لى : هل عرف علماء العرب التنويم المغناطيسى؟ ويفتح هذا السؤال الذى لا يمت إلى الموقف بصلة المجال للراوى لكى يقص عليها جانبا من تاريخ التنويم المغناطيسى عند العرب . ويتطرق الحديث إلى المسيح فتسأله هل يؤمن المسلمون به أو يقولون فيه كما يقول اليهود؟ فيجيب: لا يا آنسة إن الإسلام يرى عيسى بن مريم عبد الله ورسوله لا كما ترونه أنتم إلها ولا كما يراه اليهود ابن .. فابتسمت وقالت: تمم جملتك . قال : إن لعلماء البلاغة عند العرب طريقة يسمونها بالاكتفاء وهى أن يحذف المتحدث كلمة يفهمها السامع مما قبلها . وأكثر ما يكون الاكتفاء فى الشعر : قالت : جميل . إن الشعر العربى يعجبنى . فهل تستحضر شيئا من الاكتفاء ؟ قال: نعم قال بعض الشعراء :

حسنات الخد منه

قد أطالت حسراتى

كلما ساء فعالا

قلت إن الحسنات ..

فكتبت البيتين بخط صحيح جميل وأخذت ترددهما بصوت عال ثم قالت «آه فهمت . يريد إن الحسنات يذهبن السيئات .. »

ولم يكن أمام الكاتب وقد أطلق لنفسه أو لراويه العنان على هذا النحو إلا أن يجعل الفتاة مستشرقة حتى لا يسد الباب أمام الراوى أو يكلفه عناء الترجمة إلى الإيطالية ؟

وحين تنتقل الفتاة إلى المستشفى بعد احتراق بيتها وأمها وأبيها تسمع وهى فى ذهولها صوتا جميلا يترنم بقول الشاعر :

ما مضى فات والمؤمل غيب

ولك الساعة التى أنت فيها

وتدخل الغرفة التى ينبعث منها الصوت فتجد شيخا عربيا وقورا يدعوها إلى الجلوس ويحاول أن يسرى عنها مستشهدا بقول الشاعر :

كل شىء بقضاء وقدر

وكل مقدور فما عنه مفر

وتطرد هذه السمات الفنية فى سائر قصص هذه المرحلة كما فى قصة الهارب لمحمد كامل الهونى بعددى فبراير ومارس ١٩٥١ من مجلة ليبيا . وتروى قصة فتى كان لا يرى إلا بشوشا ضاحكا مقبلا على الناس حتى لقبه صاحبه بالمرح. ثم يلتقى بقدره المكتوب فى صورة امرأة جميلة متزوجة فتن بها فتنة طاغية ثم اضطر أن يهرب من حبه ويرحل بعيدًا عن أصدقائه وأهله وبلده ليجنب نفسه ما يمكن أن يؤدى إليه السير فى ذلك الطريق المحفوف بالأخطار .

فالكاتب هنا أيضا لا يروى القصة بنفسه بل ينسبها إلى راو شهد أحداثها وشارك فيها : «كنا جماعة ربطت بيننا الصداقة حتى أصبحنا وكأننا شخص واحد لكثرة اجتماعاتنا التى لا تعرف زمانا ولا مكانا ، وكان أحدنا وقد أطلقنا عليه اسم المرح لا يرى إلا بشوشا ضاحكا ..» ويأخذ التحول المفاجئ فى طبيعة الشاب صورة السر المغلق الذى يغرى بفض مغاليقه ويأخذ الراوى كالعادة هذه المهمة على عاتقه «كنت أنا نفسى أتتبع حركاته فى بعض الأحيان فكنت كثيرا

ما أجده يذرع الشوارع شارد الفكر .. كنا نحاول أن نتصل به ونلف فى الحديث علنا نصل منه إلى كلمة تكشف لنا القناع عن سره الدفين .. وهكذا ظل سر صاحبنا غامضا إلى أن زرته يوما فى بيته على حين غفلة فوجدته منهمكا فى إعداد حقائب سفره .. » ويتكشف السر فى النهاية فى رسالة يبعث بها الهارب إلى صديقه بعد رحيله بوقت قصير.

ويتفلسف الراوى على لسان بطل القصة ويعلق على الأحداث بالحكمة والأقوال المأثورة والشعر فيقول عن المرأة : «أنا لا أرضى بهذه السخافات التى يسميها الناس حبا بل أميل إلى تصديق ما قرأته عنها من مختلف الآراء فى العصور القديمة أو الحديثة ، وهى آراء أناس درسوا الحياة ودرسوا معها المرأة فخرجوا بآرائهم التى كانت حسب عقيدتى عين الصواب ، وهو ما يدل على أن المساكين كانوا هم أيضا من ضحاياها .. فمثلا قول الشاعر اليونانى أبوريود: إن المرأة شر مزعج . وقول مياندروس إن المرأة وحش عات . وقول بروميثوس إن المرأة نمر وقول إيماخوس إن المرأة لا تجلب السعادة للرجل إلا فى يومين ، يوم زفافها ويوم وفاتها . وقول الكاتب الرومانى سنيكا إن المرأة حيوان غير قابل للتهذيب وهى عاصفة ومعركة واستعباد وغرق . وقول شكسبير إن المرأة قليلة الثقة كالموجة . . وقول أحد الكتاب وهو أبلغهم إن المرأة كالعقرب حاضرة دائما للدغ ..».

ويورد الكاتب أقوالا أخرى لأناتول فرانس وغيره عن الحب ويستشهد بوقائع من حياة نابليون وبأمثال لاتينية .

ولكن القصة تنطوى مع ذلك على قدر من الإيجابية التى لا نجدها فى قصص البداية الأولى ، فالبطل يهرب بنفسه من وجه هذا القدر المسلط ويرجو كما يقول فى رسالته : أن يمسح صورتها من قلبه وأن ينزل الدهر عليها ستارا من النسيان .

(٣)

ويتحقق الاستقلال وينفتح الكتاب الليبيون على العالم الخارجى والعالم

العربى بوجه خاص ، ويتفاعلون مع التيارات الأدبية المختلفة وتبدأ مرحلة جديدة فى نمو القصة الليبية القصيرة تتعدد فيها الاتجاهات وتختلف المستويات وتتحقق فى أغلب قصصها المقومات المعروفة لهذا الفن الأدبى ، ويظهر كثير من القصاصين ، بعضهم يكتب بانتظام فى المجلات والصحف الأدبية وبعضهم يكتب من حين إلى آخر ، منهم أحمد العنيزى وطالب الرويعى ويوسف الدلنسى وعبد القادر هروس ومفتاح السيد الشريف وخليفة محمد التلّيسى وكامل حسن المقهور وغيرهم .

والناظر فى قصص هؤلاء الكتاب يدرك لأول وهلة أنهم قد تجاوزوا تلك البدايات واكتمل لهم قدر غير قليل من النضج والأصالة ، وتبلورت تجاربهم ووضحت اتجاهاتهم الفنية .

وكان طبيعيا أن يلتفت هؤلاء الكتاب أول ما يلتفتون إلى كل مظاهر الكبت أو القهر أو الحرمان فى مجتمعهم ، وأن يصوروا لحظات الصراع القائم فى نفوس أشخاصهم الممزقين بين القديم والجديد ، بين المحافظة والتطور ، ولا شك أن الفقر والبطالة لابد أن يكونا إذن فى صدارة التجارب التى يهتم بها هؤلاء الكتاب ، ولابد أن يتجه الكتاب تبعا لذلك نحو الواقعية . فيكتب أحمد العنيزى قصصه تحت باب يسميه أحيانا قصصا من صميم الواقع ويسميه أحيانا قصصا من عالم الكادحين ، ولكن الواقعية هنا واقعية فنية وليست مجرد تأكيد لأن أحداث القصة قد جرت فى الحياة بالفعل . فقد أصبح الكاتب الآن يلتمس تجربة بعينها وينظر إليها من زاوية رؤية خاصة به ، ولا يكتفى بالدلالات العامة المألوفة ، بل ينتقل من الخاص إلى العام ، مصورا وجود الشخصية المنفردة أولا ، ثم خالعا عليها بعد ذلك من الدلالات ما يشاء .

وأحمد العنيزى من أبرز رواد القصة الاجتماعية ذات المضمون المتمرد على الفقر والبطالة والاستغلال . وهو يستطيع أحيانا أن يلائم بين هذا المضمون الاجتماعى والشكل الفنى الضرورى ، ويغلبه المضمون أحيانا فينزلق إلى

الموعظة أو التقرير ففى قصته «ضريبة العرق» جريدة طرابلس الغرب فى ١٩ ديسمبر ١٩٥٤ ، يصور ما يعانيه أحد عمال الميناء من بطالة وفقر بعد أن رفض أن يستجيب لطلب الموظف الذى يصر على أن يقبض أجر اليوم الأول من كل عامل يعطيه بطاقة للعمل . وبينما هو هائم على وجهه فى الطريق يوشك رجال الشرطة أن يقبضوا عليه بتهمة التشرد خرجت صاحبة فندق صغير فسألته أن يخدم ليلته فى الفندق . وهكذا عاد إلى أولاده ببضعة أرغفة تسد رمقهم وأوى إلى الفراش وقد استغرق فى تفكير عميق حول الغد وما سيأتى به حتى سمع صوت المذياع آتيا من بعيد مرددا قوله تعالى :«وما تدرى نفس ماذا تكسب غدا وما تدرى نفس بأى أرض تموت إن الله عليهم خبير» فتقر عينه وينام هادئ البال .

وهذه النهاية التى تحسم أزمة حيوية عنيفة أو صراعا نفسيا حادا نهاية مألوفة فى بعض قصص هؤلاء الكتاب . ففى قصة وسوسة الشيطان لطالب الرويعى (الزمان ١٤ يولية ١٩٥٥) يهم بطل القصة وهو يتوضأ بالمسجد تهيؤا للصلاة أن يسرق محفظة متوضئ آخر كانت تطل من جيب صداره المعلق على الحائط، ولم يكن ذلك لشر متأصل فى نفسه ولكن خضوعا لحاجة مادية ساحقة. وفى اللحظة التى تمتد فيها يده إلى المحفظة «سمع ما هدم خططه وأربكه وأجبره أن يترك المحفظة فى مكانها فى يأس مرير ، كلمات جلجل صداها فى نفسه واهتزت لها فرائصه ، كلمات مؤذن المسجد الله أكبر الله أكبر – هبطت من عدالة السماء لتهدى ظلام الأرض» وطرد الرجل هواجس الشيطان ودخل إلى المسجد ووقف يصلى لله طالبا المغفرة .

ويعود أحمد العنيزى فى قصة «نداء الفجر» .. جريدة طرابلس الغرب (١٩٥٥/٢/١٥) فينتزع بطله من بين أحضان الجريمة على صوت المؤذن يدعو إلى صلاة الفجر .

ولا شك أن هذه النهاية فى أمثال تلك القصص لا تحل المشكلة كما يظن الكاتب ولا تقرر عودة الشخصية إلى طريق الهداية كما يريد ، فهذا الوازع المؤقت

يثنى الشخصية عن الخطيئة إلى حين ، ولكنها على الأرجح ستعود إليها فى صورة أو أخرى إلا إذا رصدنا لهذه الشخصية مؤذنا يتعقب خطواتها ويرفع صوته بالأذان كلما همت باقتراف خطيئة جديدة ! وفى رأيى أن الأسلوب السليم لكى يستخدم الكاتب الوازع الدينى فى فى حل أزمة نفسية ما ، أن يكون قرار الشخصية نابعا من الصراع الداخلى بين نزعة الخطيئة والوازع الدينى ، حتى إذا انتهى الصراع بانتصار الفضيلة كان ذلك حقًا حلا حاسمًا لأزمة الشخصية .

وفى قصة «العريضة» يعالج طالب الرويعى (الضياء ٣ سبتمبر ١٩٥٧) مشكلة البطالة من خلال نفس التجربة التى استخدمها أحمد العنيزى ، عامل الميناء الذى يبحث عن عمل يقيه وأولاده شر الجوع . ولكن الرويعى يوغل فى الاتجاه الاجتماعى فى هذه القصة فلا يكتفى لبطله بما يسد رمقه لليلته بل يجعله بطلا عماليا يبعث الوعى فى نفوس عمال الميناء ، ويكون منهم نقابة تحمى حقوقهم . وقد كان عامل الميناء ، والبحث عن «بطاقة العمل» موضوع القصة الممتازة «بوحة» التى كتبها بعد ذلك كامل المقهور .

ونلمس فى هذه القصص حسنات الموجة الواقعية التى سادت العالم العربى حينذاك وعيوبها . فلا شك أن التفات الكاتب إلى واقع مجتمعه والكشف عما فيه من أدواء يمكن الأديب من أداء دوره الإصلاحى الكبير من ناحية ، ويضع بين يدى الأديب من ناحية أخرى مادة خصبة من النفس البشرية والعلاقات الاجتماعية التى تعين الموهبة على التعمق والإبداع . ولكن الإسراف فى الواقعية كثيرا ما يدفع بالكاتب إلى كثير من التفصيلات والنماذج التقليدية التى تشعب قصته وتفقدها التركيز والقدرة على التأثير وتطبعها أحيانا بطابع السرد .

لذلك يتألق هؤلاء الكتاب وينأون عن مواطن الزلل فى الدراسات النفسية التى تكشف عن نوازع النفس الإنسانية دون أن تعزلها مع ذلك عن علاقتها الاجتماعية . وتظفر المرأة بنصيب موفور من هذه القصص النفسية والاجتماعية التى تصور وضع المرأة فى المجتمع الليبى حينذاك .

ومن أهم جوانب الحديث عن المرأة فى الإطار الواقعى الاجتماعى ، تصوير انحرافها نتيجة للحاجة الملحة واحتيال أصحاب القوة والمال . وهو موضوع أثير عند الكتاب فى هذه الأيام فى القصة وحدها بل وفى الشعر أيضا . ومن أبرز القصص الليبية فى هذا المجال قصة أحمد العنيزى «طرق الوحل» (فى مجلة الضياء ١٣/٥/١٩٥٧) ، وفيها يصور تصويرا دقيقا سقوط فتاة بريئة فى براثن ذئاب المجتمع برغم محاولتها الجاهدة للاستمساك بالفضيلة ، ولم يعد الكاتب هنا يتعجل مصير الشخصية كما كان يفعل كتاب البدايات الأولى ، بل أصبح يتريث عند اللحظة النفسية الدالة وينسج الخيوط لمصير الشخصية فى خبرة وعلى مهل ، إذ أصبح التحول النفسى أهم لديه من التحول المادى الفاجع . ولمحمود سامى البلعزى قصة بعنوان «ثمن العفاف» تعالج الموضوع نفسه (طرابلس الغرب ١٥ يوليه ١٩٥٥) بالطريقة نفسها . وفى نداء الفجر (جريدة طرابلس الغرب ١٥/٢/١٩٥٥) يعرض أحمد العنيزى المشكلة من زاوية أخرى يرد فيها انحراف الفتاة إلى إجبارها على الزواج بشيخ كبير .

ومن أبدع القصص النفسية ذات الإطار الاجتماعى قصة طالب الرويعى «هارب من الجنة» (الضياء ٣١ يولية ١٩٥٧) . ويصور فيها تجربة إنسان شريف فقير وجد نفسه فجأة يقذف إلى سيارة تجمع الشحاذين لتذهب بهم إلى الملجأ . وعبثا حاول أن يقنع الحراس ومدير الملجأ بأنه ليس شحاذا ، وأصروا على بقائه وأصر هو على الخروج « إنه يحب رجولته ولهذا يكره أن يقال عنه إنه شحاذ ويكره هذا المكان الذى يربطه بالشحاذة ، ويقتل رجولته ويحيى حرمانه» ويغافل الرجل حراسه ويتسلل من ذلك المكان البغيض إلى نفسه بعد أن مكث فيه أياما قلقا على مصير زوجته وأولاده الصغار ، وحين آوى إلى الفراش «وفطن إلى أنه بين زوجته وأولاده وفى مسكنه هدأت أعصابه وخفت وجيب قلبه وأحس بالفرح يغمر قلبه ويطفح على وجهه ويطل من عينيه كومضات الأمل فى ليل اليأس ، إنه سعيد إذ هرب من الجنة» . وفى القصة تعبير جميل عن الشعور بالانتماء والحرية ولو كان الانتماء إلى هذا البيت المتواضع ، وحرية فى هذا

المجال المحدود . ويتبع الكاتب أسلوبا فنيا موفقا فى رسم مشاعر الرجل وهو فى طريقه إلى الملجأ ، ثم وهو يحاور المدير ، ويرسم صورة بارعة للمدير الذى لا يهمه إلا أن يكون ملجؤه عامرا بالنزلاء . ويعتمد طالب الرويعى على بعض العبارات التى تتكرر من حين إلى آخر كأنها نغمة موسيقية تؤلف بين جزئيات العالم النفسى لشخصيات قصته ياناس حرام عليكم أنا إيش درت . إنتم شايلنى وين؟ «ياناس حرام عليكم وين شيلنا ؟ ونحن بس إيش درنا ؟ الشفاعة يا رسول الله إن كنتم ابنادمين وتفهموا قلتلكم أنا مانيش شحاذ .. هو الملجأ بالسيف لا إله إلا الله . ويصعد الحارسان فى خفة كالغزلان ويأخذ كل منهما مكانه وهو ينفض الغبار عن بذلته البيضاء » ثم يكرر العبارة مرة أخرى فى موطن آخر من القصة . ويكرر قوله عن المدير بين حين وآخر «كانت الابتسامة الصفراء تلمع حتى فى عينيه» .

أما قصة خيوط الفجر (طرابلس الغرب إبريل ١٩٥٧) فإن الرويعى يعود فيقدم نموذجا نفسيا بديعا لامرأة ريفية فقيرة جاءتها رسالة من ولدها فذهبت بها إلى فقيه القرية ليقرأها لها . وفى طريقها كانت تنتابها هواجس عن صحة ولدها وحياته. «ولاحت لها النخلة المكسورة التى تقع عند مدخل السوق ، وما إن وقع نظرها على النخلة حتى أسدلت جفنيها بسرعة كأنها تدارى عن عينيها وهجا جديدا . وأحست بقشعريرة رهيبة تسرى فى مفاصلها فاهتز معها جسمها كله لقد خافت النخلة المكسورة وتشاءمت منها .. وفى لمسات خفيفة تدرك تواطؤ الفقيه مع مدير القرية على استغلال أهل القرية ، وأن الفقيه كان سبب فقر ابنها ورحيله بعيدا عنها : ولكنها قد علمت أن ابنها بخير وإن لم يبعث إليها بما كانت ترجو من نقود . وعادت إلى بيتها وكانت الخواطر تملأ رأسها والمرئيات تترى فى مخيلتها ، أيام من عمرها وأيام طرد ابنها ويوم ودعته والأيام التى عاشتها وهى تحسبه ميتا . ومرت بالنخلة المنكسرة ورفعت رأسها إليها كأنها تتحداها وبدأت خيوط الفجر تهتك سراديب الظلام وتتسلل من باب الحجرة القديم فنهضت تخبر صديقاتها خبر الرسالة وتحكى لهن حكايات كثيرة عن الفقى والمدير ، إن شيئا

جديدا يدفعها لتفل ذلك . شيء يهتز في أعماقها تستمد منه القوة والإرادة . إنه خيوط فجر ربطت وجودها بالحياة ، منذ عرفت أن ابنها مازال بخير .

وتظفر الموضوعات القومية بنصيب كبير من هذه القصص فى تلك المرحلة التى شغل العالم العربى فيها بكثير من قضاياه القومية ، والموضوعات القومية شأنها شأن الواقعية والاجتماعية مزلق كثيرًا ما يفضى بكتابنا إلى الخطابة والتقرير والمعالجة المباشرة ويفقد القصة كثيرا من مقوماتها الفنية ، ولكن طالب الرويعى مرة أخرى استطاع أن يتجنب هذه العثرات ويخرج حدثا تاريخيا فى إطار قصصى جديد فيه كثير من الأصالة والإبداع . وذلك فى قصته «هكذا صدرت الأوامر» (مجلة الضياء ١٩٥٤) وفيها يبعث مشهد إعدام الشهيد عمر المختار فاجعا نابضا بالحياة من خلال مشاعر الجماهير الذين سيقوا راغمين ليشهدوا مصرعه ويعتبروا به . ومنذ اللحظة التى دفع فيها أهل السوق إلى قطار المرج حتى لحظة الإعدام ، ظل الكاتب يصف خلجات نفوسهم وحركات أجسامهم ووجوههم حتى انطلقت صيحة ذلك الفتى الذى التقطه الكاتب من بينهم ليكون صوتهم بالاحتجاج والتمرد والإدانة . ويعود المستعمرون بالفتى إلى بنغازى ليحاكم محاكمة صورية ويعدم بدوره جزاء على تمرده بعد أن أوصى زوجته بأن تخبر ابنها رجب الصغير بكل شيء .

على أن الكاتب يفسد نهاية القصة بقوله «وكبر رجب مع الأيام ووعى المبادئ التى مات من أجلها عمر وأبوه والآخرون . فمضى يحملها وديعة غالية إلى الملايين ، وهو يشق بها درب الحياة الوعر تدفعه عزيمة لا تهن ويقويه إصرار لا يضعف يذود عنها كيد دعاة الحضارة والتمدن» . وهى نهاية مفضلة عند كثير من الكتاب العرب يعبرون بها عن أشواقنا لطول ما عانينا من أحداث إلى من يحمل لواء البطولة ويرفع الظلم ويقضى على الظالمين .

مجلة «المجلة» يناير ١٩٧١

الصمت الصاخب

حين تشتد على الشخصية المرهفة الحس وطأة ما فى الحياة الحديثة من صخب وما فيها من مشكلات ومن قلق يدق الحواس كأنه وقع المطارق ، تحاول الشخصية أن تعتصم بذاتها وتنسحب إلى قوقعة من الوجود الداخلى تلوذ بما فيها من عزلة وصمت . ولكن الشخصية الإنسانية كائن معقد ليست كدودة القوقعة يغيب عنها كل ما فى الوجود الخارجى إذا سدت دونه حواسها وغلفت نفسها بالصمت داخل قوقعتها المظلمة . لذلك تحمل الشخصية معها إلى عالمها النفسى الداخلى كل الصخب الذى حاولت الهروب منه ، وتعيش لحظات من الصمت الصاخب ولكنه صخب يختلف عن ضجيج الحياة الخارجية يتصل فيه الحاضر بالماضى وتلتمع فيه اللحظة الحاضرة ببعض ومضات من المستقبل وتتحدد فيه الأصوات وتتركز لتأخذ صورة مشكلة خاصة يعانيها الفرد معاناة ذاتية وإن انعكست عليها كل أصوات العالم الخارجى وضجيجه المختلط .

وفى تلك اللحظات النفسية الصامتة على السطح يصبح للصخب فى الأعماق دلالة يكتسبها من معايشة الشخصية لأزمتها الخاصة ، ومن اختيار بعض الأصوات لتعلو على غيرها ثم تتحد فى النهاية فتصبح صوتًا واحدا ينطق بموقف الشخصية من هذه الأزمة .

والصمت الصاخب مفتاح المجموعة القصصية الممتازة «١٤ قصة من مدينتى» للأستاذ كامل حسن المقهور . وأغلب شخصياتها تعيش فى ظل الصمت أزمتها الداخلية ، وفى ظل الصمت تسترجع ماضيها أو لحظات خاصة منه لتربطه بلحظتها الحاضرة وتستشرف من ذلك الاتصال ما يخبئه المستقبل أو ما تريد هى أن تفرض على المستقبل .

والشخصيات قادرة على هذا المزج بين الماضى والحاضر والمستقبل ليصبح زمنًا واحدا ممتدًا ، لأنها بانسحابها من العالم الخارجى أو بحملها هذا العالم الخارجى إلى بوتقتها النفسية الداخلية لا تتقيد بما تتقيد به الحواس من ارتباط اللحظة الحاضرة وحدها بل تظهر كل تجاربها وذكرياتها وآمالها فى لحظة نفسية واحدة مركبة .

وشخصيات هذه القصص – لأنها تعيش غالبًا فى عالمها الداخلى – قليلة الحوار مع غيرها من الناس ، لا تفصح عن نفسها فى حوارها إلا عبارات يسيرة مقتضبة تعود بعدها إلى حوارها الداخلى ، ولكن عالمها النفسى مع ذلك ملىء بالشخصيات وبالحركة وبالعلاقات الإجتماعية التى تتركز كلها لتلقى الضوء على أزمتها الخاصة .

وهذه المعايشة الداخلية التى يختارها المؤلف لشخصياته تعصم هذه الشخصيات من أن تنساق فى التعبير عن أزماتها إلى ما نجده كثيرًا فى القصص العربية من عاطفية مسرفة أو نبرة عالية ، حين تتحدث الشخصيات بعضها إلى بعض كما تتحدث فى الواقع الخارجى بكل ضجيجه المختلط وكل ضراوته وتشابك العلاقات فيه . فقصص المجموعة بوجه عام تتسم بهذا الهدوء العميق وتلك الفنية البارعة التى تقول فى أيسر عبارة كل ما يمكن أن يعبر عن أزمة الشخصية وموقف الكاتب من القضية التى تدور حولها القصة .

ومع أن للمؤلف موقفًا واضحًا من تلك القضايا فإنه يحاول دائمًا أن يختفى وراء شخصياته تاركا لها أن تفصح عن موقفه بما يدور فى خواطرها من آراء ومشاعر وبما تنتهى إليه من سلوك .

سائق السيارة العامة فى قصة «الطريق» قد ترك ولده الصغير تكاد الحمى تقضى عليه فى البيت بعد أن عجز عن إدخاله المستشفى ، ولكن هواجسه والسيارة تنهب الطريق بين طرابلس وبنغازى لا تعلو فتصبح صرخات عاطفية محمومة كولده الصغير ، وهو لا يشكو بلواه إلى أحد من راكبى السيارة فلكل راكب

– كما رسم المؤلف – عالمه الخاص . وكذلك للسائق قوقعته الخاصة التى ينسحب إليها ليخلق من الماضى والحاضر والمستقبل تلك اللحظة النفسية الممتدة بكل ما يريد لها المؤلف أن تحمل من دلالة . «ألف خاطر .. والطريق يمتد إلى حيث تلتقى السماء بالأرض . وعجلات السيارة البولمان تلامس الطريق المرصوف وتصدر صوتًا يشبه الأنين . . وهمسات الركاب ، هذا الخليط من الركاب . . أربعون راكبًا . وكل راكب يوحى بخاطر .. حتى شخير النائمين يصعد إلى سقف السيارة ويكون كرة رمادية . ويوحى بخاطر» .

وهكذا يصبح العالم الخارجى الذى يعيش فيه السائق لحظته الحاضرة مجرد «حافز» لتلك الخواطر التى تفصح شيئًا فشيئًا من خلال استعادة الماضى عن أزمة تلك الشخصية . والمؤلف يخلق لشخصيته فى كل مرة يستعيد فيها جزءًا من الماضى حافزًا يرده إلى ذلك الماضى ثم يعيده بعد إلى اللحظة الحاضرة مرة أخرى .

«الطفل الجالس وراء السائق تمامًا وعيونه السوداء المعلقة به .. ثم وهو يجذبه من يده ويقول : إمتى نوصلوا يا عمى .. وقبل أن يجيبه تمتد له من وراء الفراشية ، وتغمغم المرأة المسافرة معه : بطل يا فرخ قعمز على الكرسى .. وأنت زى الشيطان . وترتسم على وجه السائق تعابير مختلفة ويضحك فى أعماقه ويحس أن ضحكته تشق قلبه وأن هناك أشياء . خواطر يزخر بها الطريق . حتى هذه الأرض معبدة بالخواطر . بالوجوه . فى كل انحناءة تنحنى معه ألف عين . وهناك حيث تلتقى السماء بالأرض تبرز على الخط المستدير وجوه مستديرة كثيرة . وجه ابنه الصغير» .

وهكذا انسحب السائق من ضجيج العالم الخارجى – بحافز من وجود الطفل وسؤاله – إلى عالمه الداخلى ليبلور كل تلك الخواطر والأصوات فى خاطر واحد وصوت واحد له دلالته التى أرادها المؤلف . إنه كغيره ممن فى السيارة يبدو عليه الصمت الظاهر ، ولكن فى أعماقه صخبًا دونه صخب السيارة وما يوحى به

الطريق من آلاف الخواطر . ولكن للمؤلف كما قلنا موقفًا من قضيته ، فهو لا يترك الشخصية تجتر ماضيها إلى النهاية ، بل يهيئ له «الحافز» من جديد ليعود إلى اللحظة الحاضرة عودة توحى بموقف المؤلف من القضية . فقد أمسكه الصغير من طرف ردائه «وعندما التفت إليه كانت فى خياله صورة ولده عليوه عندما يشفى ولمعت عينا الصغير وقال: إمتى نوصلوا .. يا عمى؟ وامتد الطريق والعيون تزرع نفسها على جانبيه .. وألف خاطر ومن كل راكب خاطر ومن كل عين نظرة جديدة.. وصوت التصاق العجلات بالأرض .. وأمل .. أمل بعيد معلق على خط التقاء السماء بالأرض .. «ويدعو السائق الطفل الصغير ليجلس إلى جانبه وقد عاد إلى العالم الخارجى بعد أن تبلور ذلك العالم من خلال الصمت الصاخب إلى صوت واحد ذى دلالة فيها الرضى والهدوء والأمل «والطريق يمتد .. والشخير يزداد .. والنوم يسيطر على السيارة .. وإنسانان جالسان فى أو العربة .. يتابعان الطريق» .

أما فى قصة «السور» فإن الصمت – أو ما يفضل المؤلف أن يسميه السكون– يطغى على جو القصة حتى لا يبقى من العالم الخارجى إلا إشارات وإيماءات وحوار مقتضب ، على حين تفيض النفس بالحركة والصخب ..

والقصة تبدأ بداية بارعة من حيث يقدر القارئ أن هناك قرارا حاسمًا لا رجعة فيه قد اتخذ ، ولكن القارئ يدرك بعد قليل أن ذلك القرار ليس إلا مجرد بداية لصراع نفسى طويل وليس خاتمة لصراع . يقول الفلاح لزوجته : خلاص .. وتسأله: كيف خلاص ؟ كان الفلاح قد عقد العزم على أن يبيع أرضه كما باع جيرانه من قبل أراضيهم ويرحل إلى المدينة . كان الثمن مغريًا عرضه عليه أصحاب معسكر الاحتلال لتتم لسور معسكرهم استقامته التى تمنعها تلك القطعة الصغيرة من الأرض ..

على أن ذلك العزم الذى انعقد كان قابلا لأن ينحل فى أية لحظة ، فصاحب السانية غير راض عن نفسه لهذا القرار ولا مطمئن لسلامته ، وهو يشعر بالحرج الشديد حين يكاشف زوجته بعزمه على بيع الأرض . إنه يحدثها ووجهه إلى سقف

الحجرة متجنبا أن تلتقى عيناه بعينها ، وهو يحاول أن يتكلف الابتسام ويختلس إليها النظر ولكنه يعود إلى السقف مرة أخرى: «وبعد أن ألقيت عليها نظرة سريعة خجلى حاولت أن أبتسم فى عينيها ولكننى حولت عينى مرة أخرى إلى السقف .. نفس السقف الذى بنيته مع أبى من أخشاب النخيل» . وفى هذه الجملة القصيرة الأخيرة تنطوى ثلاثة معانى تصور ارتباط صاحب الساقية بأرضه ارتباطًا لا يمكن أن ينفصل بمثل هذه السهولة التى توحى بها بداية القصة . نفس السقف الذى بنيته مع أبى من أخشاب النخيل . فهو قد عمل بيده فى هذا السقف وارتبط به بصورة شخصية ذاتية ، ثم ارتبط به مرة أخرى على نحو عاطفى يجعل من البيت تراث أجيال لا ملكًا له وحده حين عمل فى بنائه مع أبيه ، وهما قد بنياه معًا من أخشاب النخيل ، نخيل السانية ، فحياة الفلاح فى حقله وحياته فى بيته متكاملتان ، هو حين يبيع السانية لا يتخلى عن قطعة من الأرض أو عن منزل متواضع فحسب . وإنما يهجر أسلوبًا من الحياة ألفه وطال اطمئنانه إليه .

والمؤلف هنا – على عادته فى سائر قصصه – يستخدم اللمسة العابرة الطبيعية ليوحى بكل هذه المعانى دون أن يتخذ من شخصيته بوقًا يتحدث من خلاله ، أو يستغل هذا الموقف العاطفى للإفاضة فى وصف مشاعر الفلاح وصفًا حادا مباشرا ، فالفلاح لم ينظر إلى السقف ليتأمل هذا البيت الذى يوشك أن يرحل عنه إلى الأبد ، ولكن ليتجنب النظر إلى عينى زوجته لما كان يشعر به من خجل وحرج ثم جاءت هذه الخاطرة العفوية منه نحو السقف مشحونة بكل هذه المعانى النفسية الكبيرة . وحبذا لو كان الكاتب قد اكتفى بهذا الإيحاء الذى لا يحتاج إلى بيان ، ولم يضف بعد تلك الجملة قوله كأنما يشرح ما يريد غير مطمئن إلى نفاذ إيحائه إلى نفس القارئ «كل شىء من السانية . حتى طين البيت من أرض السانية».

يستعيض المؤلف كما قلنا عن الإفاضة فى السرد بالإشارة والإيماء والحوار المبتسر الذى يخرج من بين الشفاه وكأنه اغتصب اغتصابا تصاحبه حركات تجسد هذا الشعور بالحرج وذلك الصراع النفسى المكبوت . «انقطع سيل

الشاى من البراد ، وقفت يدها معلقة ورفعت فى عينيها وقد ارتسم حاجبها فى شكل قوس غامق وبرز فى وجهها خطان عميقان بعثا إلى قلبى الألم: كيف خلاص ؟ .. ثم مالت بيدها فى ارتخاء وكسل ونزل الشاى أحمر يكون فقاقيع رغوية فى الكوب.. وكان الصمت يغمر الحجرة وكأنه إنسان آخر يعيش بينى وبين نورية ، حتى قالت : هاك الطاسة .. فاختزنت رجلى تحتى ثم اعتدلت فى جلستى وأمسكت من يدها كوب الشاى الصغير وفوقه الرغوة الصفراء الرخوة وعندما التقت عيناها بعينى أجفلت وأحسست بألم ولكنى قلت فى سرعة وأنا أقرب الكوب من شفتى فى عجلة : غدوة جايين يقوموا السانية . وأطبق السكون وكنت أمد شفتى فى ارتعاش ثم أرشفه فى عجلة .. وكانت نورية صامتة وقد ارتسم حاجباها كقوس غامق وبرز فى وجهها خطان .. والسكون يعيش بيننا جامدًا حزينا تقطعه فترات من كركرة براد الشاى وهو يغلى فوق النار» ..

من خلال تلك الحركات المتوترة والجمل القصيرة المبتسرة يصور المؤلف هذه الغربة التى ألقت بظلها الكثيف بين الزوجين المتحابين فجأة بعد ذلك القرار الخطير الذى اتخذه الزوج ، هذه الغربة التى تتجسم فى سكون يغمر الحجرة «كأنه إنسان آخر» يفصل بين الزوجين فى تلك اللحظة من السعادة المنزلية اليومية حين يحس الزوج بالراحة والانتماء وهو يرشف قدح الشاى الساخن الذى تقدمه إليه زوجته .

ويلح الكاتب فى بيان هذا السكون ليؤكد تلك الغربة التى قامت فجأة بين الزوجين «واستمرت كركرة البراد والسكون الجامد يمتد من تحت الخيشة الرمادية الطويلة ويقف بينى وبينها ؛ فقط يجب أن أقضى على هذا السكون .. وابتدأت أبتسم ، فهناك أشياء كثيرة تلح والسكون يرسم أمامى الفكرة .. وجلس ابنى مسعود على الحصيرة ونظر إلى أمه وكأنه يحاول أن يطرد السكون .. ثم مال بعينيه المدورتين نحوى فى اضطراب وارتسم فوق عينيه خطان مدوران وغارت إحدى شفتيه وراء أسنانه واصفر وجهه ، وأعقب كل ذلك سكون .. الإنسان الغريب الذى يعيش بينى وبين نورية ومسعود »

والتقت عيوننا الستة وانسدل صمت قاتل يمزق الفراغ ... »

ويستخدم المؤلف الصمت الصاخب الحافل بالمشاعر والخواطر ليعود بشخصيته إلى الماضى الذى دفعه إلى هذا القرار الخطير . فالصمت يوحى بالفكرة. بمائتى فكرة . أجل فسيبيع أرضه بمائتى جنيه كاملة كما باع جيرانه من قبل . لقد قبضوا جميعًا الثمن ورحلوا إلى المدينة ولم يبق إلا هو وزوجته نورية وولده الصغير مسعود . لقد عاد الصغير فى تلك اللحظة من المدرسة ليرد أباه من الماضى إلى الحاضر الذى أخذ يضج بأصوات الاحتجاج على قراره الأخير . كان أول صوت هو صوت ضميره نفسه الذى سمعناه منذ البداية فى حركاته العصبية المتوترة وخجله من النظر فى عينى زوجته . ثم انضم إليه صوت الزوجة فلمسناه فى حركاتها وهى تقدم إلى زوجها الشاى وفيما كسا وجهها من ألم . وهاقد عاد مسعود الذى يرتبط بالأرض ارتباطا طفوليًا بريئًا بعيدًا عن التفكير فى المال أو الرحلة إلى المدينة فيكون صوت احتجاج ثالث ثم ما تلبث أن تنضم إلى هذه الأصوات الإنسانية أصوات الأشياء نفسها .. التوتة الكبيرة العجوز وأشجار الزيتون التى توشك الرياح الساخنة أن تقضى عليها .. وأشجار النخيل ، وبينها نخلة مسعود قصيرة تتسلق ظهر الأرض وتحتها حفرة الأرانب وإلى جوارها جداول الفلفل والطماطم وكل هذه القطعة الصغيرة من الأرض تستلقى دائما تحت السماء الزرقاء الكبيرة . والتوتة العجوز تلقى دائما ظلها الوارف البارد عليه . ويشتد صخب الصمت وتعلو أصوات الاحتجاج ويرى الفلاح سانيته بعين الخيال غدًا «فى مكان النخيل طائرات . . وفى مكان الزيتون مبان ، وسوف تردم حفرة الأرانب ويذبل الفلفل وتموت الطماطم وتهدم البئر .. حتى التوتة العجوز بظلها الكبير الوارف سوف تلقى مصيرها غدًا .. فلابد أن أبيع .. مائتى جنيه وربما أكثر. والسور الضخم الواقف أمام ساقيتى أنا لابد أن يخترق الجدار ويضم الدار الغربية ..» .

ولم يكن بد أن يستجيب الفلاح لكل هذه الأصوات التى توحى إليه ألا يبيع،

ذلك لأن المؤلف قد رسمه منذ البداية تربة صالحة لتلقى هذا الإيحاء ، إذ لم يكن مؤمنًا كل الإيمان بصواب ما انتهى إليه من قرار ، ولم يأت الإيحاء إليه عالى النبرة أو مفروضا عليه ، بل أحس به - كما رسمه المؤلف ببراعة - من خلال الحديث العاطفى الصامت بينه وبين الأشياء ، وبينه وبين زوجته وولده الصغير.

وقد استطاع المؤلف أن يجنب قصته تلك العيوب الفنية التى تقع فيها القصة العربية كثيرًا حين تعرض لمثل هذا الموضوع فيسىء ، المؤلفون أحيانًا فهم الاتجاه الواقعى وتمتلئ قصصهم بالخطب والأحاديث المباشرة التلقينية والعاطفية الجامحة المسرفة . ولم يكن قرار صاحب الساقية بالعدول عن البيع مجرد قرار من المؤلف بل نهاية طبيعية للأحداث النفسية العميقة التى دارت فى نفس تلك الشخصية .

وهكذا تنتهى القصة هذه النهاية المنتصرة الشعورية الجميلة ..

«ومع أول دلو من الماء ومسعود ينثر البرسيم فى حفرة الأرانب ويقف تحت ظل نخلته الصغيرة ، ونورية تحزم وسطها بردائها وفوق كتفها الفأس ، والبقرة تلف رأسها لتصعد المجر من جديد ، ابتسمت فى هناء وأضاءت قلبى مائتا شمعة وأنا أرى السور الضخم من الأسمنت المسلح بأنواره الساطعة والجند من ورائه بأسلحتهم ينحنى فى انهزام أمام قطعة أرضى الصغيرة

وما أكثر ما يتردد ذكر السكون والصمت فى قصته الجميلة «العمر المظلم» وفيها يروى قصة إنسان يعيش فى المدينة فى وحشة قاتلة رغم ما يتاح له من متع حسية تغرى بالأنس والسلوان ..

«ففى آخر الليل عندما يداعب فرانسواز النوم وترتخى جفونها وتتركنى وأتبعها بنظرى وهى تعبر الممر المظلم كنت أحس بالوحشة وبأننى غريب وأن كلمة من إنسان قد تصنع لى الكثير ، وكان ينتظر طوال العشرة الأيام الأخيرة خطابا من أخيه الصغير الذى ينفق على تعليمه فى القرية ويتخيله دائمًا طبيبا ناجحا «جبهته العريضة تلمع تحت مصباح حجرة العمليات الكبيرة ، ولونه

الأسمر الغامض وشواربه الخضرة والمشرط فى يديه وأكثر من ممرضة ومساعد تحت أمره .. وإنسان يعالجه «وكان هناك ساكن جديد يشاركه حجرة فى الممر المظلم وكان الفضول يدفعه إلى معرفة الساكن الجديد .. الإنسان الذى يشاركه الظلام والسكون والخطوات المبهمة التى يعمر بها الممر فى آخر الليل .. ولكن لانشغاله بأمر الساكن الجديد ولصلته بفرانسواز استطاعا أن يخرجاه من هذا السكون الصاخب الذى يضج فى أعماقه قلقا على أخيه من ناحية وجزءا من حياته هو الموحشة من ناحية أخرى ...

ثم يقرأ نعى أخيه فى ركن صغير من صحيفته اليومية . قتله المحتل ذات يوم مع طائفة من شباب قريته . وكما تصفو أصوات الصمت دائما فى قصص الأستاذ كامل المقهور ، وتتحدد لتصبح صوتا واحدا ذا دلالة توحى غالبًا بالأمل، تصفو كذلك أصوات الصمت فى هذه القصة «ويبلع صرختى السكون ويحيط بالممر الطويل الظلام وأنقل عينى إليه فأجده يبتسم وجبهته العريضة تلمع تحت ضوء حجرة العمليات الكبيرة .. والمشرط فى يده . ويداه عليهما بقع حمراء من الدم وأكثر من ممرضة ومساعدة تحت أمره . وإنسان جريح فى قلبه رصاصة منقولة إليه من التقاء شوارعنا المترية بالطريق المرصوف .. وابتسامته .. الصغيرة تخترق الصورة المعقلة على الجدار وتدور فى الحجرة .. وتعبر الممر الطويل المظلم لتفتح فيه خيطا نحيفا أبيض ناصعًا من النور ..»

ومرة أخرى تنتصر شخصيات الأستاذ كامل المقهور فى قصته «الصندوق الأخضر» وتروى موت سالم الصياد الشاب الذى كان يعول أمه ، وأخاه الصغير وغرق فى رحلة من رحلات صيده ليلة العيد ..

وهكذا بدأ الأخ الصغير يستأنف عمل أخيه فى البحر ، ولكن هذا الصمت الصاخب الملىء بالذكريات يقف بينه وبين أمه ويخلق بينهما غربة موحشة ، فهو لا ينسى موت أخيه منذ خمس سنوات بين يديه ولاهى تنسى فقدها لولدها العزيز ولا بدلته الجديدة التى ترقد مطوية بعناية فى صندوقها الأخضر ، «كنا جميعًا نحس به والخرج لا يفارق ركنه المنزوى بجوار الباب وصوت البحر يلوح من بعيد

عميقا أخضر بلون الحشيش الذى رأيته عالقا برجلى أخى ، وأمواجه العالية تشبه بطنه المنتفخ ، والمراكب قبور متحركة تحمل الموتى وتطلب المزيد .. والصندوق الأخضر يتنفس فى صمت قاتل وجرسه الرنان أخرسه الليل وتنهدات العجوز ..»

ولكن خمس سنين من كفاح الأخ الصغير قد استطاعت أخيرًا أن تخرس صوت الصمت وأن تعيد إلى جرس الصندوق الأخضر الصغير رنته الفرحة ، وإذا بالأم تضع المفتاح فى الصندوق وجرسه المبحوح يدق دقات خافتة ، والتراب ينهال فى كسل من فوق نحاسه الأصفر ، ولمعة شعاع الشمس تنعكس مصفرة فوقه والعجوز تبتسم وهى تخرج بذلة سالم وتنفض عنها بقايا الزهر: وإذا بالأمل المشرق يطرد أشباح خمس سنوات مضت والعجوز تقول فى فرحة كابتسامة الأطفال وهى تضع البنطلون الرمادى فوق الكرسى وتفتح أزرار القميص الأبيض بياقته العريضة ، ثم تمسح بردائها الحذاء الأسود اللماع وتحشوه بجورب جديد : هيا توض وإلبس ها الكسوة وصلى العيد .. » .

على أن هذا الانتصار لا يأتى مفروضًا على الشخصية أو الموقف كما يفعل بعض المؤلفين من وحى اقتناع ساذج بضرورة انتهاء القصة نهاية إيجابية أو متفائلة ، بل يجىء بضورة تلقائية من طبيعة الشخصية أو الموقف . وعند الأستاذ كامل المقهور شخصيات بحكم ظروفها تظل مهزومة حتى النهاية ، ولا تقل هزيمتها قدرة على الإيحاء بطبيعة القضية عن القصص التى تنتهى بالنصر والتفاؤل . ومن تلك الشخصيات بطل قصة «البوخة» الذى لا يستطيع فكاكا من ظروفه القاسية ولا عادته المستحكمة فيعود كالمسحور إلى الحانة بعد أن أفضى إلينا من خلال الصمت الصاخب بمأساته الأليمة .

وعن طريق هذا الوعى الفنى الكامل لطبيعة القصة القصيرة ومن خلال اللمسات الفنية البارعة الرقيقة استطاع الأستاذ كامل المقهور أن يرتفع بمجموعته هذه إلى مستوى فنى يؤهله ليقف معتزًا بين كتاب الصف الأول للقصة القصيرة فى العالم العربى .

الحقيقة ٥ أبريل ١٩٦٩م .

الحب فى الأزقة الضيقة

كتاب القصة الليبية القصيرة مولعون برصد الحياة فى الشوارع الخلفية. وهم نادرًا ما يتحولون بأنظارهم إلى وسط المدينة وشوارعها الحافلة بالصخب والحركة ومظاهر التطور الحضارى . أتراهم يخشون رصد هذه الحياة الزئبقية الحديثة التى تنفلت من تحت أبصارهم ولا تكاد تثبت على وضع يتيح للكاتب طول المعاناة والتأمل ، ويفضلون أن يرصدوا فى الشوارع الخلفية حياة ذات طبيعة تكاد تكون ثابتة وذات شخصيات وأحداث نطية؟ أم تراهم يحسون إحساسا خفيا بأن هذه الحياة مهما يكن صمودها أمام أمواج التطور الحضارى مآلها إلى الزوال ، فهم يريدون أن يسجلوها بكل قيمها وطرائفها ولغتها البسيطة الموحية قبل أن تصبح فى ذمة التاريخ؟ ..

ومهما يكن حافز الكاتب الليبى إلى إيثار الشارع الخلفى فإنه يسلك فى تصوير الحياة فى ذلك الشارع أسلويا يكاد يكون هو الآخر نمطا ثابتا فى أغلب القصص الليبية القصيرة . إنه يختزل الشارع الخلفى ويبلوره فى مكان واحد يجعله مسرحا لأحداثه وشخصياته ..

والمكان دكان صغير يجلس أمامه طائفة من شباب وشيوخ لا يمثلون صراع الأجيال أو لقاء الجديد بالقديم بقدر ما يمثلون نماذج نفسية مختلفة فى داخل هذا الإطار الاجتماعى الواحد ، وطاسة الشاهى و «السبسى» يلعبان دورا هاما فى خلق الجو النفسى الذى يحفز الشخصيات إلى الحديث والحوار والإفصاح عما يدور فى ضمائرهم ، ليصبح هذا الجو العام بأكمله ، بشايه وسجائره وشخصياته خلفية لموضوع القصة الرئيسى ..

وطبيعى عند من يكتب عن مثل هذه الحياة الثابتة الرتيبة أن يكون الحب

محورا هاما لقصصه ، فإن علاقة عاطفية بين فتى وفتاة ، أو صبوة شيخ أو نزوة متزوج تصبح كالحجر الذى يلقى فى تلك البحيرة الراكدة فيثير فيها دوائر صغيرة ، إن لم تصل إلى حد الموج فهى على الأقل تنفى عنها ما فيها من سأم ورتابة إلى حين ..

وليس غريبا ألاّ يتجاوز أثر التجربة العاطفية فى الشوارع الخلفية مجرد الدوائر الصغيرة على السطح الهادئ ، فالناس فى تلك الشوارع يمارسون الحب من خلف النوافذ والأبواب المغلقة التى تنفرج من حين إلى آخر عن بسمة قصيرة أو إشارة سريعة ، ثم تنغلق لتعود إلى صمتها المترقب من جديد . وماذا يمكن لمجلس «الشاهى» أمام الدكان الصغير أن يتحدث عن مثل هذه التجربة العاطفية الرومانسية المجردة إلاّ ببعض التعليقات الساخرة أو المتعاطفة أو المحتجة ، وبعض الأمانى التى تدور فى نفس المحبين فيعملون على تحقيقها أحيانا ، أو تظل لديهم مجرد أحلام يقظة أحيانا أخرى ؟

وفى مجموعة «الناس والدنيا» للأستاذ بشير الهاشمى قصص ثلاث تصور الحب فى الشوارع الخلفية على هذا النحو الذى أشرنا إليه . ففى قصة «الباب الأزرق» نلتقى بتلك الأنماط النفسية أمام دكان الشاهى ، ويعمران ذلك المحب المشوق إلى البسمة القصيرة أو الإشارة السريعة من وراء الباب الأزرق تجاه الدكان. ولهذه الشخصيات فى مجلس الشاى علاقتها الخاصة التى لا تتصل كثيرا بموضوع القصة العاطفى . فهم يختصمون تارة لأن أحدهم قد تجاوزته طاسة الشاهى . وتارة لأن أحدهم بخل على الآخر «بسبسى جفارة» . ولكن الطاسة تعود فتصلح الخطأ والبخيل يثوب إلى سماحة الطبع وسرعان ما يسود السلام على أنغام الرشفات وعبق الدخان ..

ويبدو أن هذه المصالحة ضرورية للكاتب لأن هذه الشخصيات ليست عنده مقصودة لذاتها حتى يتتبع علاقاتها ومشكلاتها وأحوالها النفسية ، وإنما هم مجرد خلفية لموضوعه العاطفى بما يجرون من حوار أو ينطقون به من عطف أو

سخرية أو احتجاج ، وهم لذلك مشغولون بأمر عمران وما يبدو عليه من وجوم وشرود بال . ولكن كل خاف سرعان ما ينكشف فى الشوارع الخلفية ، وسرعان ما يعرف مجلس الشاهى سر عمران وما وراء الباب الأزرق . ومجلس الشاهى متسامح نحو هذا الحب الذى يؤدى وظيفة اجتماعية ضرورية فى الزقاق الضيق. فهم فى بعض عباراتهم الساخرة يعطفون على عمران ويتمنون أن ينتهى ذلك الحب إلى نهايته الطبيعية بالزواج ..

ومن خلال تعليقاتهم الساخرة أو العاطفية نلمس بعض المشكلات الوجدانية أو المادية المتصلة بالتجربة العاطفية أو الزواج . وكثيرًا ما يلجأ الكاتب إلى الغناء ليثير به أشجان بعض الشخصيات فتنطق بكوامن من مشاعرها أو ذكرياتها البعيدة ، فتصبح التعليقات أكثر دلالة وحيوية . فحين يسمع حسين – من شخصيات مجلس الشاى – غناء عبد الله وهو ينقر بأصابعه على صندوق البطاطة «كيف تبوا ننساه .. والله ما ننساه» يميل برأسه جهة عبد الله ويهتف «ما تفتكرنيش فى اللى نسيته» .. وعيناه تمضيان به إلى بعيد .. ثمة أشياء يراها هو وحده عبر عنها بهمهمة .. ربما حاول أن يغنى هو الآخر ، ويلتفت بعيدا وفى أعماقه أشياء أكثر من الذكريات .. زوجته حليمة وكيف تركها جالسة تعد شغل النول ، إنه لا يستطيع أن يتخيلها أكثر من كومة لحم طيبة عاشت معه حياته وتشاركه فى انتزاعه لقمة العيش من خيوط القطن الحمراء ..

أجل .. فربما كان لحسين فى شبابه تجربة عاطفية وراء باب أزرق . ولكن الأبواب الزرقاء تكتفى غالبا بانفراجة صغيرة تطل منها بسمة قصيرة أو إشارة سريعة ، ولا تنفتح إلا لدخول الأم أو الأخت لتخطب الشابة الحسناء . وقد تسوق المصادفة الأم أو الأخت الخاطبة إلى باب لم ينفرج له قط ليتزوج تلك التى تقطعت بينه وبينها فيما بعد أسباب الشعور وأصبحت مجرد «كومة لحم طيبة تشاركه فى انتزاعه لقمة العيش» . إنه احتجاج على مثل هذه الأوضاع ولكنه احتجاج صامت طيب مثل طيبة كومة اللحم فى بيته ، لا يكاد يتجاوز الذكريات الدفينة التى لا يستطيع أن يفصح عنها لأحد ..

وربما ود حسين فى أعماق نفسه لو كان قد استطاع أن يختار عروسه بنفسه .. ولكن الحياة فى الزقاق الضيق لا تستجيب دائما لمثل هذا القدر من التقدم على بساطته ، بل تشدها دائما خيوط متينة خفية من المحافظة والتوجس. فحين يقول عمران لعاشور «تعيش وتجرب يا عاشور» يهتز براد الشاى بين أصابيع عاشور ويهتف : لا ، تجيبها العجوز للحوش وأنا مرتاح .. من غير نار ياحبيبى ولا آه منك يا جارحنى» .

وعمران العاشق يتجاوز أحيانا التفكير الرومانسى المجرد فى صاحبة الباب الأزرق ليفكر فى المشكلات المادية للزواج . ويدير عمران وجهه عن الباب . ويتطلع إلى فضاء الشارع وخيوط أحزان تائهة ترتسم على محياه وتحمله إلى تفكير بعيد «تبى حوش دار النوم والصالون والأكل ، وحتى ثلاجة ويمكن سيارة» . وينفض سامر الشاهى وتحمل كل شخصية معها همومها ومشكلاتها الخاصة ويخلو المسرح إلا من عمران صاحب المشكلة العاطفية . إنها مشكلة بين طرفين ولكن الطرف الآخر مفقود خلف الباب الأزرق لا وجود له فى القصة فلا يثير صراعا أو يطور حادثا أو يعمق إحساسا بالقضية . وهكذا تظل عاطفة الحب فى القصة عاطفية لا تحقق رضى وجدانيا ولا يقينا فى المستقبل « كان يبتعد بخطاه وعيناه تواصلان التطلع إلى الباب الأزرق . وظلال الغروب تضيق الخناق على الشارع وتخفى عنه معالم الباب حتى يغيب تماما فى عتمة الظلمة ، وفى أعماقه إحساس حزين .. شبيه بلحظات الوداع» ..

ونلتقى بمحمود فى قصة «نور العين» . وهو الآخر يعشق من وراء الأبواب والنوافذ المغلقة . ومع أنه كان «يتحاشى الاختلاط بسكان الشارع والتحدث معهم قدر الإمكان ولا يخرج إلا فى أوقات خاصة يحددها هو بنفسه وكثيرًا ما تكون فى جنح الظلام ، فإنه لا ينجو من ثرثرة سكان الشارع المألوفة فى هذه القصص ولا من فضولهم الذى يدفعهم إلى الخوض فى أمور حبه بأسف تمتزج فيه الحقيقة بالخيال ، فهم يروون عنه مثلا أنهم رأوه يجوب الطرقات فى وقت متأخر من

الليل يحدث بشفتيه أصواتا غريبة . ويروى آخرون أنهم سمعوه يغنى «نور العين .. والحوية بعيدة ..» وهكذا يضطر المؤلف إلى استخدام الغناء مرة أخرى ليفصح عن مكنون الشخصية مادامت التجربة نفسها تكاد تخلو من الوقائع أو المواقف التى تدفع الشخصية إلى القول والعمل واشتباك المصير مع الآخرين ..

وإذا كان الدكان قد اختفى فى هذه القصة فإننا مع ذلك نحس بشخصياته غير المنظور فى خلال تلك الأقاويل التى ينسجها «سكان الشارع» حول الفتى العاشق . على أن مجلس الشاى لا يختفى من القصة باختفاء الدكان بل ينتقل من الشارع إلى البيت حيث يتحاور الزوجان حول ولدهما الذى صرفه العشق عن الطعام والكلام والحركة . والأم تخشى أن يكون ما ألم بولدها شيئا من السحر أو مسا من الجن . ويغادر الأب المنزل بعد «طاسة الشاهى الثانية» وقدغص بلقمته وهو يقول لزوجته فى غضب : «اسمعى .. هم المعيشة وتبى أتريد همك أنت وولدك» ..

وينساق المؤلف وراء الجو الطريف الذى يصور سذاجة الأم ولهفتها على ولدها فلا يعطى شخصيته الأولى ما هى جديرة به من اهتمام . فالأم تهتم أن تذهب إلى الفتى مبروك ليفعل شيئا ينقذ ولدها ولكنها تقرر أن تحاول خلاصه بنفسها أول الأمر ، فتختار من قفص الدجاج واحدة تبخرها بالجاوى وتدخل إلى حجرة محمود وهو نائم فتدور بالدجاجة حول رأسه وقدمه . ويصحو محمود فيستبد به الغضب وتفلت الدجاجة من بين أصابع الأم فى حين تصب الأم غضبها على محمود والبخت والبنات . ويسارع محمود بالخروج من البيت وينعطف إلى زقاق متفرع ، هناك يظل واقفا فى مكانه وعيناه «تدوران فى محجريهما وتلتهمان ما أمامهما من أشياء . وبعد فترة لا يدرى محمود مقياسها الزمنى أطل وجه فتاة من وراء الباب فى مواجهته .. وثمة ارتعاشة خفيفة تسربت إلى كيان محمود وعيناه تنصبان على هذا الوجه ، وارتباك حائر دلت عليه حركات رأسه ويديه .. ولا يدرى كيف ؟ كيف حدث ذلك .. إنها تبتسم ، بل تشير له بأصابعها وتبادله التحية . واهتز كيانه بشىء غريب وفرحة مشبوبة تعصف بقلبه ، ورفع

يديه مثلها وبادلها التحية . وتوارت وراء الباب . ولم تمكنه أحاسيسه من البقاء في مكانه أكثر من ذلك فعاد إلى الشارع متجها إلى البيت وعلى شفتيه ابتسامة عريضة تحولت إلى ضحك مرتفع» ..

وهكذا تنتهي التجربة ، ولعل الباب أن ينفرج فيما بعد انفراجة أوسع لتدخل الأم منه خاطبة لولدها الذي أضناه الحب ، ويختصر بيت شوقي المعروف:

نظرة فابتسامة فسلام

فكلام فموعد فلقاء

ليصبح: نظرة فابتسامة فخطبة فزواج ..

لذلك تبدو الشخصيات في مثل هذه القصص شاحبة الوجوه خالية من الصراع إلا ما يدور في نفوسها من هواجس وأحلام يقظة وخشية من ثرثرة «سكان الشارع» أو مجلس «الشاهي» . ويحاول الكتاب أن يتغلبوا على هذا القصور في طبيعة الشخصية والضمور في حياة التجربة بأن يرسموا لها – كما أسلفنا – خلفية من الشخصيات والأجواء التي لا تتصل اتصالا حقيقيا بالتجربة. ولكن هذه الخلفية تضخم أحيانا حتى تبدو شخصيات المحبين أمامها كالأقزام، ويتسع الإطار الذي يعده المؤلف بصورته حتى تبدو الصورة صغيرة قلقة وسط ذلك الإطار الكبير من الثرثرة والنماذج النمطية وطاسات الشاهي ودخان السجائر..

ولا يكاد القارئ يحس بموقف خاص للكاتب نحو التجربة التي يعرضها إلا موقف الراصد الذي يسجل الحياة كما هي دون نقد أو تطلع أو مقارنة بين ما يجري في هذه الشوارع الخلفية وما يجري في زحمة المدينة . فالكتاب الذين يلتقطون نماذجهم من تلك الأوساط «الشعبية» يفتنون عادة بما في سلوك هذه النماذج من طرافة وما في أحاديثهم من فطرية وحيوية ، ويعتقدون أن مجرد «التقاط» تلك الشخصيات الطريفة وتقديمها إلى القارئ يغني عن المعنى الكلي الذي ينبغي أن تتضمنه القصة القصيرة الناجحة ..

وكثيرًا ما يستعين الكاتب بالدعابة التى تنبع من بساطة شخصياته وحديثها المرح أو الطريف . وفى هذه القصة تقوم الأم بهذا الدور الفكاهى الذى يبعث البسمة إلى الشفاه ، ولكنها تبقى على المسرح أكثر مما ينبغى ولا تترك إلا لحظات قليلة للبطلين الأساسيين: الفتى والفتاة ..

ومن أجمل القصص التى تعالج هذا الموضوع قصة الأستاذ بشير الهاشمى الثالثة «الحب فى الأزقة الضيقة « ففيها يضيف الكاتب عنصرا جديدا لتصوير الجو النفسى فى الشارع الخلفى هو عنصر الطبيعة « لسبب ما أطلق البحر تنهداته الرطبة ودفع بها إلى الشاطئ مع تموجات متتابعة من مياهه التى سرعان ما تتلقفها ذرات الرمل فى عناق طويل ، ولا تلبث آهاته أن تنطلق إلى بعيد ، مخترقة الأزقة المتعرجة لتلتقى هناك بأنفاس لاهثة تسارع باحتضانها فى رفق ، وتذوب فيها وكأنها تحاول أن تكشف عن السر » ثم يرسم الكاتب صورة حية متحركة للحياة فى الشارع أو النهار دون أن يركز على شخصية بعينها أو جانب خاص من جوانب الحياة قبل أن يصل إلى الحديث عن التجربة العاطفية . إنه إطار آخر جديد للتجربة العاطفية . ولكن فيه كثير من الفن الذى تتيحه اللقطات السريعة المتنقلة ..

وعنصر ثالث يضيفه الكاتب إلى قصته هو موقف المرأة من مشاعر الفتيات المحبات المتطلعات إلى الخطيب والزوج من وراء النوافذ والأبواب ، وإذا كنا قد رأينا أن الرجال فى مجلس الشاهى متسامحون متعاطفون فى كثير من الأحيان فإن النساء هنا أقل تسامحا وأكثر ميلا إلى النقد « .. ولم يفت صاحبة الوجه أن تلحظ وقوف شعبان وتطلعه إلى النافذة وبدت على ملامحها أمارات استياء ربما لأنها تجاوزت الأربعين ، ومن المحتمل أنها تذكرت شيئا مضى مع تلك الأيام البعيدة . والمؤلم حقا أن تكون قد تملكتها الحسرة إذ لم تكن الحكاية فى أيامها بهذه الطريقة .. وصفقت الباب بقوة جعلت شعبان ينتبه إلى نفسه .. كما عاد السكون أيضا إلى النافذة» . كان شعبان حلاق الشارع الخلفى يحب من وراء

النافذة ولم يكن هناك مجلس الشاهى يثرثر حول قصة حبه فاستعاض الكاتب عنه بشخصيات مفردة تعلق على الموقف والأحداث . وهذه المرأة التى بلغت الأربعين تنكر هذا الحب الذى لم يكن يحدث فى زمانها ، بدافع من الغيرة أو بدافع من المحافظة ، ولكن عنصر المحافظة يبدو بصورة أوضح عند الأم التى تذهب لتخطب لشعبان على كره منها «إنها غير راضية بهذا الزواج الذى يبدأ بالتفاهم من وراء الأبواب والشبابيك .. إنها تريدها بنتا تغسل وتطبخ وتنشف وتلبس الرداء وحتى القمحة .. ولم تصل أصابعها بعد إلى مزالج الأبواب والنوافذ » . ومن خلال الملاحظات ندرك أن الحب حتى بهذه الطريقة الرومانسية المجردة يعد عند الكتاب تطورا هاما فى علاقة الرجل والمرأة . ولعل ميل النساء إلى المحافظة هنا يرجع إلى أن الرجال هم الذين يصنعون العرف والتقاليد وهم لذلك يستطيعون أن يتسامحوا فيها بعض الشيء مادام هذا التسامح سيضع الفتى والفتاة فى القالب الاجتماعى المشروع فى النهاية . أما النساء فلعلهن بطول الإلف قد انتهين إلى عجز عن ممارسة الحرية ، أو حتى الخوف من بلوغها وتحمل مسئولياتها . وهن يدركن أن المجتمع يغض أحيانا عن زلات الرجل ولكنه للمرأة بالمرصاد . لذلك نراهن فى هذه القصص أكثر صراحة وأقل تسامحا من الرجال ..

ويختم الأستاذ بشير الهاشمى قصته ختاما شعريا جميلا يربط فيه بين تجربة شعبان الفردية وبين الوضع الوجدانى العام للشباب فى المجتمع الليبى ، ربطا يوشك أن يبلغ حد الاحتجاج « .. إحساسى يؤكد أنه ليس وحده . كثيرون مثله يجوبون الأزقة ولهم أكثر من حكاية تبدأ من وراء باب بيت أو من خلف قضبان نافذة .. وآخرون تائهون تصرخ وجوههم برغبة اللقاء بالأمنيات الضائعة .. والنهايات تترقبها الأزقة فى شوق ، وتتواصل جلبة الأقدام المتلاحقة بجانبه وتزيد من ضجتها الكلمات التى ترددها الأفواه . ثمة نداء يطلق هادرا فى أعماق شعبان يفيض بالرجاء أن تلتقى كل القلوب .. أن تسعد بنشوة الحب ولا يحرقها الحرمان» ..

ونلتقى فى مجموعة «الجدار» للأستاذ يوسف الشريف بتطور جديد لمفهوم

التجربة العاطفية لعله يقلب الصورة التى رسمها لها بشير الهاشمى ففى قصة «البنت كبرت» ، تأخذ الأم جانب ابنتها فى رفضها زواجا يريد أن يفرضه الأب عليها وتتحمل فى سبيل ذلك كثيرًا من الأذى .. والبنت قد كبرت وكبرت معها إرادتها وعواطفها فهى أيضا تتمرد على ما يراد لها وتحاول أن تختار مستقبلها بنفسها. وتخرج البنت إلى مدرستها ويخرج الأب غاضبا بعد حوار صاخب بينه وبين زوجته «وقبل أن ينعطف إلى الشارع المؤدى إلى عمله رأى ما كان يؤمن إيمانا أبديا باستحالة حدوثه .. كانت فوزية تمشى الهوينى يرافقها شاب يحمل عنها محفظتها ،وحديث طويل لا شك أنه ممتع يدور بينهما .. وصدمته المفاجأة وأغرقته موجات عاتية متتابعة من غضب أسود مدمر حجبت عن عينيه الطريق»..

ولأول مرة تشارك شخصيات القصة كلها فى القضية مشاركة حقيقية ، وتتصارع إرادات مختلفة ، وترصد القصة تطورا واقعا فى المجتمع تجاهله أغلب كتاب القصة الليبية القصيرة حتى الآن . فهم يتجنبون الشوارع الأمامية بعلاقاتها الجديدة بين الرجل والمرأة ، ويتجنبون الحديث عن المرأة الحديثة التى خرجت لتتعلم وتعلم وتعمل وتختلط بالرجال على نحو لابد أن يخلق مفاهيم جديدة للعلاقات بينهما . فإذا أراد أحدهم أن يخرج أحيانا من نطاق الشوارع الخلفية غادر المدينة كلها إلى عالم بعيد يعيش على قيم اجتماعية مختلفة كما فعل الأستاذ أحمد إبراهيم الفقيه فى قصته «البحر لا ماء فيه» فقد التقى على ظهر الباخرة بفتاة يونانية جميلة وقامت بينهما علاقة عاطفية صامتة لأن كلا منهما يجهل لغة الآخر . حتى إذا بلغت السفينة أرض اليونان هبطت الفتاة وظل الفتى يعيش فى ذكريات تلك اللحظات القصيرة الجميلة . ولكن أتراه وقد اختار أن يضع أمام الفتى والفتاة هذا الحاجز اللغوى قد تجاوز كثيرًا الشوارع الخلفية والأبواب الزرقاء المغلقة ، أم تراه قد أحال السفينة إلى زقاق ضيق والبحر بكل رحابته وتلاطمه إلى باب مغلق أزرق !

الحقيقة ٢٦ أبريل ١٩٦٩ .

الــذئــاب

« تجمعت الذئاب .. وصل إليه وقع أقدامها تهرول قادمة نحوه من إحدى الهضبات القريبة .. وبدافع شعور غريزى يرفض أن يستسلم للهزيمة منذ أول مرة، أمسك بجذع الشجرة وتسلقها فى سرعة ، وعندما جاءت الذئاب رآها من فوق الشجرة تتشمم مكانه وتحوم بموقد ناره .. كانت ذئابا جاءت يقودها ذلك الذئب الرمادى الصغير الذى أطعمه رغيفه ، لكنه لن يكتفى إلا بأن يلغ فى دمه ويمضغ كبده ورئتيه .. وعندما اكتشفت الذئاب مكانه فوق الشجرة تبادلت النظرات وزمجرت بالهواء وهجمت جميعها تحاول أن تتسلق الشجرة وتنشب أظافرها وأنيابها فى جذعها العجوز .. وكانت العاصفة تتآمر ضده مع الذئاب فجمعت كل ما لديها من برد وريح هناك بين أعراف الشجرة لتحوله عودًا يابسًا من البرد.. وكان كل همه أن يجد غصنًا لا تهزه الريح يستطيع أن يثبت فوقه قدميه .. وعندما ثبت قدميه وجد أن الذئاب قد أكملت حصارها حوله .. أنتزع غصنًا كى يمنع به الذئاب الأخرى من الوصول إليه . كانت الذئاب قد قسمت العمل بينهما .. اتجه عدد منها يحفر الأرض وينبش تحت عروق الشجرة كى يقتلعها من عروقها فى حين ظلت الذئاب الأخرى تنصب على أقدامها الخلفية وتمتد براثنها الأمامية وتنشب أظافرها فى جذع الشجرة .. » .

هكذا يصور أحمد إبراهيم الفقيه تلك التجربة الفريدة التى خاضها «عثمان الغول» حين هاجمته الذئاب فقضى ليلة باردة عاصفة بأكملها فوق جذع شجرة عجوز، يطرد الذئاب بغصن جاف ويكاد فى كل لحظة يسقط لقمة سائغة بين أنياب الذئاب الجائعة ، حتى طلع الصباح ، وبدأت الذئاب تتسلل واحدًا بعد الآخر وكان آخرها ذلك الذئب الرمادى الصغير الذى أطعمه رغيفه . وعاد عثمان الغول

إلى قريته يخب فى قميصه الممزق وهو يلتفت شمالاً ويمينًا ، وكلما تكسرت تحت قدميه عشبة يابسة ارتعشت أصابعه ..

«كان عثمان الغول يحس أنه لم ينج حقًا من الذئاب .. إن شيئًا كبيرًا قد فقده البارحة ، شيئًا كبيرًا قد أكلته الذئاب» .

وشخصيات القصة ومواقفها عند أحمد الفقيه لا يحدها فى الغالب مجرد وجودها الواقعى فى الحياة ، بل يضفى عليها الكاتب من الدلالات ما يجعل لها وجودًا ثانيًا يصل أحيانا إلى حد الرمز .. فعثمان فى قصة الذئاب ليس ذلك الريفى المتمرس القوى الشكيمة وكأنه تمثال لإنسان العصر الحديث فى غربته وتفرده ، وفيما يحيط به من ذئاب وعواصف ، والإنسان الحديث لابد أن يعيش ولابد أن يمضى فى تجربة الحياة إلى نهايتها مستعينا بكل ما تصل إليه يده من سلاح يقتطعه من شجرة الحياة الحقيقية ثم ينتصر .. ولكنه انتصار أشبه بالهزيمة إذ فقد فى معركته الطويلة «شيئًا كبيرًا قد أكلته الذئاب» .

وحين يهتدى أحمد إبراهيم الفقيه إلى تجربة مركزة تصلح لكى يعبر بها حدود الواقع إلى المثال الرمز ، تتحول القصة عنده إلى قصيدة من الشعر القصصى متوترة العبارات شفافة الألفاظ موحية الصور ، يكسر فيها المعنى الواحد إلى عشرات من المعانى الجزئية المتكاملة التى تحيل المألوف إلى شىء جديد ، وتجعل من المعاد المستهلك شيئًا أصيلاً مبتكرًا : فليس فى قصة الذئاب منذ أن اعتلى عثمان الغول قمة الجذع العتيق حدث واحد يطرأ على مسرح القصة ، ليس إلا عثمان فى تفرده وإصراره ، والذئاب فى ضراوتها والعاصفة فى غضبها . ولكن عشرات الأحداث النفسية تتعاقب على هذا المسرح الثابت الصغير فتجعل من إرادة عثمان نبعًا لا ينضب من الشعر والإيحاء والرموز المصممة . كان لابد أن يتبدد الظلام وينتشر الصباح فوق أعراف الشجرة ويعود عثمان إلى قريته وإن فقد شيئًا كبيرًا أكلته الذئاب ..

وإذا كان الشعور بالغربة والتفرد والصراع بين إرادة الإنسان والمجتمع ،

محورًا لبعض قصص الكاتب فى مجموعته الأولى « البحر لا ماء فيه » ومجموعته الثانية « اربطوا أحزمة المقاعد » ، فإن هناك معنى آخر شديد الصلة بهذا الشعور تدور حوله بعض قصصه الأخرى . ذلك هو شعور الفقد ، شعور الإنسان بأنه فى طريق الحياة يترك دائما على الطريق أشياء عريزة من نفسه ، أصدقاء وإخوة وأبناء تسلبهم إياه الغربة أو الموت ، وأماكن وعادات تنتزعه منها ضرورة الحياة الحديثة ، ولا تبقى له من ذلك كله إلا الذكريات . وهى ذكريات قد تظل مشبوبة الأوار أحيانًا فتسلط الماضى على الحاضر حتى يفسد على المرء حياته أو يحطمها، كما حدث لبائعة الماء التى ظلت تنتظر أوبة ولدها منصور أو رسالة منه دون جدوى . فمنصور كان قد مات فى الحرب ، ولكن الأم الحزينة لا تريد أن تصدق حتى تفقد عقلها فى النهاية مشدودة إلى ذلك الماضى الذى لا يريد أن يموت. وأحيانا تهدأ هذه الذكريات وتصبح أطيافا رقيقة من الشجن الشفيف الذى لا يصرف المرء عن حاضره ولكنه يبعث فى نفسه حزنا عذبا وحنينًا غائما يهون عليه وطأة اللحظة الحاضرة .

ونلتقى بأطياف الفقد الشفيفة فى قصة ممتازة للكاتب هى «طائر الطفولة الأزغب» ما أشبهها بقصيدة من الشعر الرومانسى بكل ما فيه من تشبث بالماضى ومن إحساس بعجز الشيخوخة وتفاهة الحصاد . ولكن الماضى فى القصة لا يعدو أن يكون أطيافا تعجز عن أن تنبعث إلى الحياة الواقعية فتفسد على المرء حاضره؛ لذلك تلوح وتختفى لتعيش الشخصية تلك اللحظات الثرية متنقلة بين الماضى والحاضر فى صور شعرية جميلة تنتهى بالشخصية إلى الإيمان بأنها قادرة على أن تحيا ذلك الماضى من جديد ، لا من خلال الهجرة إليه كما فعلت بائعة الماء ، ولكن باستعادة أحلى ما فيه وأصلحه للبقاء فى اللحظة الحاضرة . وكما خلت قصة الذئاب من الوقائع المادية كذلك تخلو هذه القصة منها وتصبح مجرد خطرات نفسية يتولد بعضها كما تتولد جزئيات التجربة الشعورية فى القصيدة . إنسان يطل من نافذته فى سكون الليل فيؤخذ بروعته ويعود بذاكرته إلى أيام طفولته البعيدة فى القرية « وطالت نظرته فوق صفحة المساء التى أوقدت قناديل

نجومها وحلق فوقها رأسه طائر الطفولة الأزغب بجناحيه الناعمين ، حاملا فوق ظهره ذكرى أيام قديمة من عمره ، ساكبا فى أذنيه ترنيمة الطفولة العذبة . وخالجه إحساس بالسعادة وهو يتذكر اللقب القديم الذى أطلقوه عليه ، ومازال بعض أصدقاء الطفولة يداعبونه به . كانوا يسمونه العصفور . وكان هو فى طفولته نشطا خفيفا ، ناعما كزغب صغار الطيور .. «ولكن شتان بين هذه الصورة الوادعة العذبة وصورة الحاضر الجريح! وهاأنذا هنا يا طائر الطفولة العذب .. طائر هرم بلا جناحين . لم أعد عصفورًا يغنى ويضرب بجناحيه فى سعادة . فقد سلخوا عنى الريش وبانت جروحى المتورمة التى تحرق بدنى .. هجرتنى أسراب الطيور وأنا أعيش فى قفص خيبتى وعجزى ، أصبغ شعر الفودين الأبيض بالسواد . وأزيف شهادة الميلاد وأغطى عريى بالجرائد القديمة ، وأزحف على أرصفة مدينة لا تعرف الأعشاش والعصافير .. وأعود طالبا رزقى» .

ويرتفع إيقاع الأسلوب فى القصة حتى يبلغ إيقاع الشعر بكل ما فيه من تساؤل ونجوى وعبارات تتكرر كالقرار فى النغم الموسيقى : «فكيف يا طائرا مهاجرًا عرفتنى .. من أين لك ؟ وزرتنى .. من أين لك ؟ أنا نفسى أكاد لا أعرف نفسى .. فقط ألفظ عنوانى .. رقم شقتى ورقم سيارتى ورقم بطاقتى الشخصية ورقم تليفيونى .. ورقم رصيدى فى البنك .. فأنا لم أعد عصفورًا ياطائرى الصغير أنا رقم ككل هذه الأرقام .. نحن فى المدينة أرقام .. وأنا لست سوى رقم من الأرقام» . ولكن طائر الطفولة يرف بجناحيه قريبًا منه كأنما يذكره بأنه مازال ذلك الطفل . وبدا له كأن عينيه تفتحتا فجأة على هذا الإكتشاف ، لأول مرة صار يدرك أنه كان طفلا رائعًا ذات يوم . وأحس بالفخر والسعادة لهذا الطفل . وبدا له أن باستطاعته أن يكون هذا الطفل الرائع من جديد ، وامتلأ المكان فجأة بشذا طيب كأن قارورة عطر قد فتحت فتنسم عطر القارورة واحتوى بعينيه السماء والنجوم وأسطح البيوت التى بدت وقد لفها الطل كصناديق الألعاب ، جميلة ومضيئة ، ورأى الكون جميلا رائعًا ، فأغمض عينيه إغماضة صغيرة كى يختزن كل هذا الجمال فى حدقتى عينيه ويبقيه هناك إلى الأبد . لكن أتراه حقا يستطيع

أن يبقيه هناك إلى الأبد ؟ أم تراه لابد أن يفتح عينيه ليخرج منهما هذا الجمال ، ويصبح مجرد ذكرى وأطياف كما كان قبل تلك اللحظة العابرة ؟ وسواء استطاع المرء أن يعود طائرًا أزغب من طيور الطفولة أم عاش هذا الوهم للحظات قصيرة فإن تفاؤل الكاتب تفاؤل مقبول ؛ لأنه يبقى فى هذا الإطار النفسى المجرد من الأحداث والوقائع ، والسابح فى هذا الجو الشعرى المهوم الذى قد تختلط فيه الحقيقة بالخيال ..

ونلتقى بقصة شعرية ثالثة تصور وجهًا إنسانيًّا آخر من وجوه صراع الإنسان على طريق الحياة . إنه سطوة التقاليد فى المجتمعات المحافظة حيث تتجرد القيم من مدلولاتها المادية وارتباطها بالواقع لتصبح أحكامًا مطلقة لابد أن يخضع لها الفرد ، وإن جلبت عليه أحيانًا الشقاء والدمار دون ضرورة واضحة من مصلحة أو منطق ، نلتقى بمنصور فى قصة «القمر الأحمر» راعيًا شابا يعشق الجمال ويغنى له . يغنى للقمر الأحمر وقد بدا فى الأفق يصبغ الحقول القريبة بالفضة والوهاد البعيدة بالحرير . ويغنى له «ويغنى لأفراح فتيات القرية وفتيانها حين ترقص الصبايا على إيقاع ضربه ، ويطرب السامر لشعره المرتجل وصوته الجميل . ومنصور يعشق هندا وهند تبادله حبًّا بحب ، ولكنها صلة لا تتجاوز النظرات الولْهَى والتحيات القصيرة والعابرة .. ، تحية قصيرة ترد عليها هى بتحية لكنها مليئة بألف وعد وألف إشارة ، من ابتسامة عينيها ، من إشراقة يراها تضىء ملامح وجهها عندما تراه» . ولكن منصور راع من الرعاة ، وهند ابنة شيخ القرية وسليلة الشرف والعراقة فليس من متنفس لدى منصور إلا بالغناء . إنه يغنى فى الأفراح معبرًا عن عاطفته الجياشة وحبه اليائس ، وهو يرى هندا ترقص بين فتيات القرية بشعرها الأسود الغزير «وفى لحظة ودونما شعور .. فى لحظة من تلك اللحظات التى يتوه فيها منصور فى غابة سوداء من شعر هند ويذوب ويتحول إلى شعرة تختلج وترتعش فى شعر هند الطويل ، وفى لحظة لم يكن واعيًا فيها منصور إلى نفسه ولا إلى من حوله استرسلت مقاطع الغناء فى فمه تفصح وتكشف وترفع الستار . فى لحظة قصيرة جاءت مقاطع الغناء غزلا

وولها صريحًا إلى هند عن جمالها وعن شعرها وعبيره ، وعن حبها له وحبه لها وعن لحظات لقائه معها وعن القمر الذى كان جميلاً مثلها» .

ويتلقف رجال القرية ونساؤها شعر منصور وينسجون حوله الأقاويل . وجاءت الكلمة بعد يوم واحد «ماتت هند» قتلتها تلك القيم المجردة والتقاليد المطلقة . وظل منصور يسرح فى الوادى وحيدًا ينتظر القمر حتى يراه يظهر من خلف الهضاب وكثبان الرمال البعيدة .. أحمر .. قاتم الحمرة . كأنه بقعة دم كبيرة من دم هند . ولم يكن منصور يغنى للقمر أو يطلب إليه أن ينزل إلى الوادى الأخضر ليحلب الشاة ويشعل النار ويهز أشجار النخيل . كان فقط يسأل نفسه كلما رآه فجأة يظهر فى الأفق: لمذا قتلوا هند .. يا قمر !» .

ومرة أخرى تتجاوز القصة وقائعها المادية وشخصياتها المحددة لتصبح رمزًا لمعنى كبير . فهناك أكثر من هند تموت كل يوم فى المجتمع المحافظ ولكن دون أن يسيل لها دم . هناك أكثر من هند لا تموت بالمعنى المادى المفهوم للموت ولكنها تفقد حياتها النفسية والوجدانية وتفقد إحساسها بكيانها الإنسانى تحت وطأة التقاليد . وهكذا تصبح صيحة منصور «لماذا قتلوا هند» رمزًا لهذا العدوان على حرية الإنسان دون مبرر حقيقى «ما العجب فى أن يرفع منصور الغطاء عن قلبه ويسرد أمامهم الحب الذى يملأ قلبه ؟ ألم تنبض قلوبهم بالحب مرة . لماذا يظل الإنسان صندوقا مقفلا على نفسه ؟ ليفتح لهم هذه الليلة صندوقه ، ليدع الرافد الصغير الذى فى قلبه يجرى فوق الأرض . لو كسر كل فرد السد الصغير الذى يقيمه فى قلبه لامتلأت الأرض روافد صغيرة تتجمع لتصبح نهرا كبيرا يخصب الأرض والحياة . وستزداد الحياة جمالا . فمادامت قريتهم مليئة بأشجار النخيل والزيتون ، ومادام الوادى الأخضر مليئا بالخضرة ، ومادام القمر يظهر فى منتصف الليل أحمر جميلا ... فلماذا لا تتلاحم العواطف ، ولتكن الأسرة الكبيرة وأفرادها نهرا وقمرا وواديا أخضر ...» .

هكذا كان يحلم منصور قبل أن تفتك التقاليد بهند . ولكن دم هند لا يذهب

هدرا وحلم منصور لن يبقى خيالا ووهما إذا تحولت المأساة إلى صوت احتجاج صارخ على أقلام الأدباء من قصاصين وشعراء ..

على انى لا أحب أن يفهم القارئ أن القصة الممتازة فى رأيى لابد أن تستحيل إلى قصيدة . بل لعل كثيرا من النقاد ألا يرضوا من الناحية الفنية عن مثل هذه القصص التى يتحول الكاتب فيها إلى شاعر يسقط أحاسيسه على وقائع قصصه وأحداثها . وقد يكون هذا الحكم سليما بوجه عام ، ولكن هذه القصص الثلاث عند أحمد إبراهيم الفقيه تظل رغم صورها الشعرية فى إطار القصة القصيرة المعروف ، وإن جنحت إلى رسم اللحظة النفسية أكثر من ميلها إلى السرد وتفصيل معالم الواقع الخارجى .

على أن الكاتب لا يصرف اهتمامه صرفا تاما عن ألوان أخرى من القصص القصيرة يكتسب فيها الحدث أهمية ملحوظة ، أو تصبح فيها الشخصية نموذجا إنسانيا يغرى الكاتب بما فى سلوكه من طرافة أو بما فى مظهره من تفرد . وحين يعدل الكاتب عن أسلوبه الشعرى إلى الاتجاه الواقعى يغلب عليه ما فى هذا الاتجاه من ميل إلى التفصيل والتفريع ورسم الأنماط وتحليل الوقائع النفسية والعلاقات الاجتماعية ، حتى تفقد القصة أحيانا ما ينبغى أن يكون لها من إحكام وتوشك أن تكون نواة لرواية طويلة . من ذلك قصته «الطاحونة» التى أصبحت دقاتها الرتيبة مرتبطة ارتباطا لا ينفصم بحياة القرية ، وأصبح عملها الدائب رمزا لاستمرار الحياة فى القرية حتى أصبح أهلها يؤرخون بعض أحداثهم بالمرات الثلاث التى تعطلت فيها الطاحونة عن العمل . وذات صباح تسكت دقات الطاحونة ويموت عبد المولى صاحبها بعد أن جرحته مروحة الطاحونة السريعة جرحا بليغا ، ويتوقع الناس أن تغلق الطاحونة إلى الأبد أو أن يبيعها سعيد ولد عبد المولى ، ولكنهم يفاجأون فى اليوم التالى بدقات الطاحونة تتصاعد من جديد وبسعيد يأخذ مكان أبيه فى العمل .

وهذا الانتصار الإنسانى لا يجىء إلا بعد أن أجهد الكاتب نفسه وقارئه فى

رسم لوحات منفصلة من حياة القرية وليس لها علاقة كبيرة بموضوع الطاحونة، وليست إلا انسياقا وراء طرافة تلك الصور ووراء إغراء الاتجاه الواقعى بمفهومه المبالغ الذى يحرص على ذكر كثير من وقائع الحياة اليومية وإن خلت من الدلالة المرتبطة بموضوع الطاحونة ، كأن يركز الكاتب مثلا على جوانب من حياة القرية يمكن أن تبرر توقع أهلها إغلاق الطاحونة أو بيعها ، وعجبهم البالغ لأن الولد قرر أن يأخذ مكان أبيه . ولكن الكاتب انصرف بدلا من ذلك إلى تصوير عبث الأطفال على جدران البيوت البيضاء وإلى الحديث عن أشياء فرعية كثيرة لا تخدم هذه النهاية . ولاشك أنه من التبذير أن تستغرق قصة قصيرة ست عشرة صفحة لكى تصل إلى هذا الانتصار المألوف – بصوره المختلفة – فى القصص العربية الواقعية.

ومن هذا الاتجاه أيضًا قصته «الجراد» وهى كذلك تنتهى بانتصار إنسانى طيب على جراد أوشك أن يقضى على زرع القرية الأخضر ، لولا أن اقترح أحد شباب القرية بعد كثير من الجدل والمناقشة ، أن تهب القرية شبابها وشيوخها ونساؤها وأطفالها فتهاجم الجراد وهو نائم وتأكله قبل أن يأكلها . وينجح الاقتراح ويعود أهالى القرية مع طلوع الصباح وهم «يضمون قلوبهم على الشوق الذى يحملونه لقريتهم الجميلة الوادعة التى تتراءى أمامهم كأجمة خضراء غارقة فى أضواء الصباح .. والشمس تشرق عليهم من بعيد ، تجعل ظلالهم طويلة .. طويلة طويلة كأنهم عمالقة . وأحيانًا كانت تتجمع ظلالهم فى ظل كبير طويل يتقدم إلى الأمام.. كأنه ظل إنسان واحد لم يعرف العالم أكبر منه .. ولا أعظم منه» . ولاشك أنها نهاية جميلة بارعة فى تصوير هذا النصر ، وهذا التعاون الذى جمع بين أفراد القرية أمام الخطر الداهم ، وإن كان بعض الأصدقاء قد ذكر لى أن ما فعله أهل القرية ليس رأيا مبتكرًا بل هو تقليد معروف فى القضاء على الجراد . وإذا صح ذلك فإن القصة قد تفقد بعض طرافتها – عند القارئ الليبى – ولكنها لا تفقد ما فيها من حيوية فى محاولة أهل القرية مواجهة ذلك الخطر . ولكن الذى يؤخذ على الكاتب أساسًا إسرافه فى التفصيلات ورسم الشخصيات النمطية المعروفة فى كل قرية ، كفقيه القرية الذى يؤمن بالخرافات ، وشيوخ القرية الذين يعارضون كل جديد

ويؤثرون التزام ما اعتادوه من حلول ؛ وتستغرق القصة فى هذه المرة حتى تنتهى إلى انتصار رأى الشباب وإرادة الإنسان ، خمسا وعشرين صفحة !

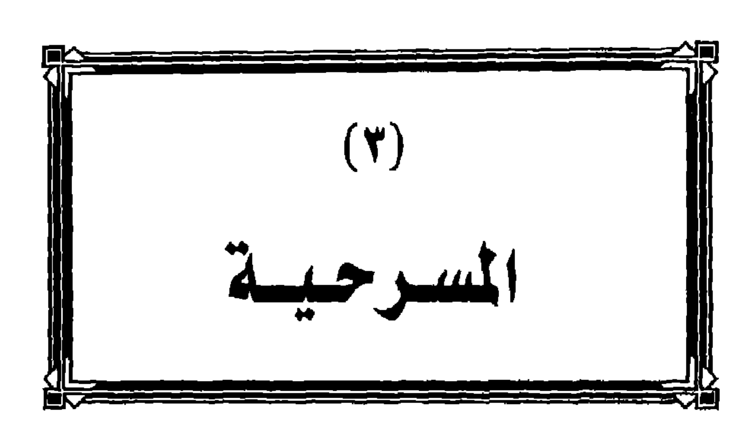
على أنه من الإنصاف للكاتب أن نذكر أنه قد بدأ قصته هذه بداية فنية موفقة فأشار إشارات سريعة إلى حياة القرية الوادعة الرتيبة ، وقدم شخصيات القصة كل حسب طبيعته النفسية ودوره فى القصة ، وفجأة جاء نذير الجراد فإذا بكل شيء ينقلب رأسًا على عقب ، وتبدأ الشخصيات فى الحركة والعقول فى التفكير، «عمران يزاول مهمة رفع الماء من البئر بالدلو والبقرة . يقدم لمزروعاته وجباتها اليومية . كان يمشي ويرجع خلف البقرة عبر المجرى المحفور فى الأرض وكان الحبل الذى يجرى على البكرة تتصاعد منه نغمة حلوة رتيبة ،وعمران يغنى ويستحث البقرة ويهش عليها بالعصا ولا يضربها ويواصل رحلته التى لا تنتهى عبر مسافة لا تزيد بأى حال عن خمسة أمتار»، صورة بليغة فى التعبير عن الرتابة والرضى بهذه الحركة المتكررة القليلة تقابلها صورة المبروك صاحب الاقتراح المبتكر للقضاء على الجراد «الفأس بين يديه والعرق ينز من جبهته العريضة وأنفاسه تتردد مجهدة مبهورة .. وهو يمزق الأرض فى بستانه الصغير».

ويدور عدد غير قليل من المجموعتين حول عاطفة الحب . وبعض هذه القصص – ككثير من القصص العربية التى تعالج الموضوع – يتسم بالعاطفة المسرفة التى تحمل التجربة أكثر مما تحتمل ، وتفرض إدراك الشخصية المراهقة أو غير الناضجة فى القصة على وجدان القارئ الناضج الذى يحس بكثير من القلق إزاء تضخم التجربة أضعاف أبعادها الحقيقية . مثال ذلك قصته «البحر لا ماء فيه» حين يلتقى فتى ليبى عائد من أوروبا بفتاة يونانية جميلة . وهنا تستحيل القصة أيضًا إلى شعر ولكنه شعر وجدان قليل الخبرة لا يضفى دلالة على الموقف ، يخرجه من إطاره الفردى المحدود ، رغم محاولة الكاتب أن يربط فراق الفتى والفتاة بفرقة البشرية التى لا توحدها لغة واحدة «لماذا هذه اللغات التى تنتصب كالأسوار بين الناس ؟ نحن نضحك بلغة واحدة ، ونفرح بلغة واحدة ونحزن بلغة واحدة ونحب بلغة واحدة» .

فليس من المقبول لدى القارئ أن يتحول الوجود كل هذا التحول عند الشاب لنظرة ينظرها إلى فتاة جميلة ، فتارة تصبح الحياة فراشات وأنغاما ، وأخرى يجف البحر وتغوص السفينة فى الطين لأن اليونانية الحسناء قد نزلت فى ميناء بيريه !

ويعض القصص يتسم بشىء من الوعى لطبيعة هذا الإحساس المراهق فلا يكون تصويره اعترافا بشرعية هذا الإحساس وصلاحه موضوعا للقصة القصيرة، بل يصبح ضربا من الاحتجاج على وجود هذه المراهقة التى تتجاوز فى المجتمعات المحافظة سنها المعقول فتمتد إلى حياة الكهولة والشيخوخة أحيانا . ومن تلك القصة قصته الجيدة «اربطو أحزمة المقاعد» وقصته المتمردة على سلطان الآباء فى تزويج أبنائهم «هموم صغيرة» . ومهما يكن من طبيعة هذين الاتجاهين عند الكاتب ، الاتجاه الشعرى والاتجاه الواقعى ، فإنه بمجموعتيه الطيبتين قد أضاف إضافة حقيقية إلى تراثنا فى القصة القصيرة ، وخط لنفسه أسلوبا متميزًا قد نرى فيه أحيانا بصمات هذا الكاتب أو ذاك ولكنه يبقى مع ذلك واضح التفرد والأصالة.

الحقيقة ١٧ مايو ١٩٦٩ .



(٣)
المسرحية

فيضان النبع ... وثورة الجزائر

يستطيع من يكتب عملا أدبيا يصور فيه حركة ثورية يشارك فيها بعواطفه أن يختار بين طريقين: طريق يتحدث فيه عن تلك الحركة بأسلوب خطابى مباشر، يصف ما فيها من بطولات وتضحية من جانب الثوار ، ومن جبن ووحشية من جانب الأعداء ، ويعبئ فيها طاقات المحاربين النفسية ويدعو لقضيتهم بين الناس ؛ وطريق يرسم فيه صورة واقعية لهؤلاء الثائرين بما فى نفوسهم من قوة وضعف وإنسانية يعتريها الشك والخوف أحيانا ولكنها لا تلبث أن تتماسك وترتد إلى إيمانها وشجاعتها .

ولا شك أن الطريقة الأولى تشارك بدور فعال فى شد أزر المحاربين والدفاع عن قضيتهم ، ولكنها تخلو فى الغالب من العناصر الفنية والإنسانية التى تكفل للعمل الأدبى الدوام والبقاء ، فلا يلبث العمل أن يفقد قيمته بعد انقضاء المناسبة التى كتب من أجلها . أما الطريقة الثانية فإنها تكسب العمل طابعًا إنسانيًا باقيًا يجعله مصدرًا خصبا لدراسة الطبيعة البشرية ، وحافزًا قويا فى كل ثورة مماثلة وإن اختلفت ظروفها وشخصياتها . .

وقد كتب الأستاذ محمود السعدنى مسرحية «فيضان النبع» عن ثورة الجزائر فاختار لها الطريقة الثانية ومزج فيها بين لحظة البطولة المؤمنة التى يبلغ بها الحماس أحيانا حد الاندفاع كما رأينا فى شخصية عباس ، وبين لحظات الضعف الإنسانى الذى يتماسك سريعا لأن صاحبه يعانى مجرد إرهاق عصبى كما حدث لزهرة ، أو ينهار انهيارًا تاما كما حدث لابن سحنون ..

وبين لحظات البطولة والضعف عند شخصيات المسرحية تقف شخصية

القائد القوى الذى يمثل روح الثورة فى ثباتها وقوتها ، يؤنب المندفع لتهوره ويواسى والضعيف حتى يعود إليه إيمانه وشجاعته . وبهذا الطالع الإنسانى الصادق استطاع المؤلف أن يثير فى نفس المشاهد مشاعر التحمس والقلق ، ويدعوه إلى التعاطف مع تلك الشخصيات الإنسانية التى لا يعرف على وجه التحقيق سلوكها أزاء المواقف المختلفة ، لأنها لا تنتهج طريقا بطوليا نموذجيًا يجعل من اليسير التنبؤ بهذا السلوك . واستطاع المؤلف من خلال تصويره للحظات الضعف أن ينطق شخصياته بحوار جميل فيه كثير من العمق والشاعرية كحديث زهرة وأمينة عن الحرب ، وذكريات زهرة عما دار بينها وبين خطيبها قبل الثورة من حديث عن الجزائر وتطلعها إلى الحرية والاستقلال .

ولكن المؤلف لحرصه الظاهر على تلك العناصر الإنسانية قد غالى فى مواقف الضعف وأكثر من الشخصيات المهتزة المترددة حتى أوشك أن يفسد الهدف الذى من أجله كتب هذه المسرحية . وقد يتسع إطار الرواية لمثل تلك اللحظات والشخصيات الكثيرة ، إذ يمكن للمؤلف أن يباعد بينها ويرسم ما يقابلها من لحظات وشخصيات مؤمنة قوية .. أما إطار المسرحية المركز فإنه يحشدها فى حيز زمنى ومكانى ضيق لا يجد المشاهد مفرًا من الإحساس بها إحساسا قويا قد يطبع فى نفسه صورة لهؤلاء المكافحين غير التى أراد المؤلف أن يرسمها . وقد تصلح هذه الطريقة بعد أن تنقضى ثورة الجزائر وتصبح مجرد حادث تاريخى يستخرج منه المؤلف دراسات للنفس البشرية فى مواقف الحياة المختلطة . أما وثورة الجزائر لا تزال حية تكافح فإن من الخير أن يوفى المولف الجانب البطولى حقه ويقتصد قدر الطاقة فى تلك العناصر الإنسانية الخاصة .

جناية الفكاهة:

وقد عرف الأستاذ السعدى فى قصصه القصيرة بقدرته البارعة على الفكاهة؛ وقد استغل هذه الموهبة فى مسرحيته فرسم شخصية حرشى رسما إنسانيًا بارعا فيه كثير من الدعابة الجميلة التى تخفى وراءها مأساة عميقة لا

تلبث أن تتكشف للمشاهد آخر المسرحية ، ولا يلبث حرشى حين يجد الجد أن يظهر على حقيقته بطلا لا يقل شجاعة عن سائر رفاقه .

لكن ، كما يمكن أن تجنى المغالاة فى المواقف الإنسانية على هدف المسرحية كذلك يمكن أن تجنى الفكاهة المسرفة ، وبخاصة حين نذكر أن الممثل المصرى يدخل فى اعتباره دائما ما عرف عن المشاهد المصرى - بالحق أو الباطل - من حرصه على الضحك والمتعة . والممثل لذلك يميل إلى أن يستغل تلك المواقف المضحكة ويبالغ فيها إلى حد يطغى على روح المسأساة فى المسرحية .

وهذا ما فعله عمر عفيفى إذ أحال حرشى إلى مهرج لا هم له إلا إثارة الضحك حتى فى ذلك الموقف الدرامى الحزين حين كان مرياح يحتضر على الفراش ، على حين يتحدث هو حديثًا فكها عن الطعام . بل لقد اتخذ سمت المهرج فى جريه ليحضر بعض أدوات الإسعاف للجريح ، فكان يهتز ويتمايل ويضرب الأرض بقدميه بطريقة مضحكة . وقد طغت عليه روح الفكاهة حتى فى إلقائه الحوار الجاد ، فإذا قال بعد معركة الجسر : «يخيل إلينا أن خسائرنا فادحة» قالها فى لهجة توحى بأنه سعيد كل السعادة بهذه الحقيقة المؤلمة !

وإذا كان عمر عفيفى قد وجد فى شخصية حرشى أرضا خصبة يمرح فيها كما يشاء فإن كثيرا من الممثلين قد وجدوا أنفسهم غرباء أمام شخصيات المسرحية الجادة وموضوعها العفيف ، بعد أن ألفوا تمثيل الأدوار الفكاهية فى الكوميديات الاجتماعية التى قدمتها من قبل فرقة المسرح الحر .

لقد قدم المؤلف إليهم مسرحية فيها كل مقومات المسرحية الناجحة بما بين أحداثها من تماسك وبما فيها من مواقف درامية نابضة بالحياة ، باستثناء ذلك الموقف السردى الطويل بين أبو القاسم والأم ، وكان عليهم أن يحتفلوا لها ويحشدوا لها كل طاقاتهم الفنية - وهى غنية بلا شك - ليثبتوا أنهم لا يقلون توفيقًا فى هذا اللون من المسرحيات عن توفيقهم فى اللون الذى ألفوا أن يقدموه. لقد عرفنا التطاوى ممثلا كبيرًا ولكنه لم يكن كما عهدناه . كذلك لم يجد أنور محمد

أداء دوره كما كنا نتوقعه منه ، ومهما يكن من شيء فقد أدت زينب عبد الرحيم دورها ببراعة وإتقان وكذلك فعلت ليلى فهمى فى دورها الإنسانى الصغير ، كما نجح على الغندور فى شخصية «أبو القاسم» نجاحًا كبيرًا .

على أن الذى ظلم المسرحية بحق هو الإخراج . فقد حبس المخرج شخصياته فى حجرة مغلقة ، ولم يعط المشاهد لمحة واحدة من تلك التلال المغطاة بالثلوج، ومن جمال الجزائر التى يناضل هولاء المحاربون فى سبيلها . ولو فعل لأضفى على المسرحية كثيرا من الحياة وأدخل المنظر كثيرًا من الحركة والعناصر الجمالية ، ولم يضطر الممثلين أن يصوبوا بنادقهم نحو النافذة المغلقة فى موقف رمزى جامد . كما أن دخول الشخصيات وخروجها كان فى كثير من الأحيان ارتجاليا غير منطقى .

وبعد فإنى أهنئ المسرح بهذه الموهبة المسرحية الجديدة راجيا أن تظفر أعماله بعد ذلك بما هى جديرة به من تمثيل وإخراج .

المساء – يوليو ١٩٥٨

بداية ونهاية

إن تحويل القصص الناجحة إلى مسرحيات طريقة طالما أغنت المسرح وزودته بكثر من الروائع .. وقد بدأت فرقنا المسرحية تلتفت إليه ، ولم تعد تكتفى – إذا أعوزتها المسرحيات المؤلفة – بما يترجم من مسرحيات عالمية .. بل لجأت إلى تراثنا القصصى المعاصر تسد به النقص من ناحية وتعرضه فى قالب فنى جديد من ناحية أخرى .

ويقدم المسرح القومى هذه الأيام مسرحية : «بداية ونهاية» التى اقتبسها الأستاذ أنور فتح الله من القصة المعروفة للأستاذ نجيب محفوظ .

ولابد لمن قرأ قصة الأستاذ نجيب محفوظ أن يتساءل إن كانت تلك القصة من خير ما يصلح من إنتاجنا القصصى للإعداد المسرحى ، فالمعروف أن هناك فروقا واضحة بين فنية الرواية وفنية المسرحية ، من أبرزها الإفاضة والتعليق والتحليل فى الأولى ، والإيجاز والتركيز والإيحاء فى الثانية ؛ لهذا ينبغى أن يراعى فى اختيار الرواية التى يراد إعدادها للمسرح ألا يكون هذا الفرق من الحدة والضخامة بحيث يتحتم أن تفقد الرواية فى صورتها المسرحية كثيرا من عناصرها الفنية والنفسية التى تجعل منها عملا قصصيا كبيرا ، وينبغى أن تكون الرواية – قدر الإمكان – ذات موضوع جوهرى واحد متطور إلى غاية واضحة ، لا تتشعب أحداثها وشخصياتها بحيث تضيق بها إمكانات المسرح المحدود ..

ويخيل إلى أن «بداية ونهاية» ليست من هذا اللون القصصى ، فهى – مع أنها تعالج فكرة واحدة – تضم أكثر من خمسة خيوط رئيسية تصور مثل هذا العدد من المصائر الإنسانية والأزمات النفسية المتطورة . وأذكر أنى عند قراءتى

للرواية قد أشفقت ألا ينجح المؤلف فى تحريك هذه الخيوط المتوازنة أحيانا ، المتعارضة أو المتشابكة أحيانا أخرى ، فتتعقد فى يده ويفقد بعضها فى مسارب الرواية الطويلة ، وكان من أسباب إعجابى الكبير بها أن المؤلف قد نجح فى ذلك كل النجاح . فإذا كانت هذه هى الحال بالنسبة إلى المؤلف الروائى مع كل ما يتمتع به من حرية ، فما بالك بمن يقتبس رواية مثل هذه للمسرح فيجد نفسه مضطرا أن يثقل المسرح بكثير من الشخصيات الرئيسية والأحداث المادية ، ويجمع بين كثير من الأطراف المتقابلة والأجواء المختلفة ، فلا يبقى لديه مجال يستطيع من خلاله أن يرسم الحدث المسرحى والأزمات النفسية كما ينبغى فى صورتها النامية المتطورة ..

والواقع أن الأستاذ أنور فتح الله قد نجح نجاحا يدعو إلى الإعجاب فى أن يلم بكل أحداث القصة وشخصياتها ، ولكن المشاهد مع ذلك يحس بأن هناك شيئا ما ينقص الرواية فى صورتها المسرحية ، إنه يفتقد فيها ذلك التحليل المتأنى لنفوس الشخصيات وذلك التتبع الدقيق لتطور مصائرهم ، وذلك التشابك الأليم بين تلك النفوس والمصائر .. إنه يقارن بين هذه المأساة التى صنعت فى الرواية على مهل – كطبيعتها فى الحياة – وبين المسرحية ومأساتها السريعة ذات الأحداث المكدسة ولشخصيات التى تهوى إلى مصائرها على عجل .

إن سقوط نفيسة ، وانحراف حسن ، وطموح حسنين ، كلها مآس قد أنضجها الأستاذ نجيب محفوظ على مهل ، ولكنها بدت على المسرح ضئيلة فجة قد سقطت قبل الأوان !

وانظر مثلا إلى عجلة الأستاذ المقتبس فى تصويره لأنانية أحمد بك يسرى ووضاعته حين جعله يغازل – فى صورة مفاجئة شاذة – أرملة صديقه القديم وقد جاء به يعرض عليها معونته بعد وفاة زوجها بأيام ، تماما كأى حيوان ينزو على أى أنثى تصادفه !

والحوار عنصر هام فى الفن المسرحى يستعيض المؤلف بما فيه من توتر

ونبض وإيحاء عن تلك الحرية الكبيرة التى تتاح لمؤلف الرواية ، ولكن الأساذ أنور قد اضطر ، بطبيعة الحال ، أن يسخر جانبا كبيرا من حواره فى سرد الأحداث وتتبع مصائر الشخصيات . وقد اضطر إلى جانب هذا – لكى يلم بأجواء الرواية المختلفة – أن ينقل أحداثها طوال الفصل الثالث إلى حى البغاء حيث نرى قصصا رخيصا ونسمع أغانى مبتذلة ودعابات سوقية لا غاية من ورائها إلا أن نشاهد كيف انغمس حسن فى تلك الحياة ، وكيف استطاع أن يساعد أخاه الطموح حسنين ليلتحق بالكلية الحربية . وقد عجبت للدكتور مندور – وقد قرأ المسرحية وأجازها– كيف رضى عن وجود هذا الفصل غير المسرحى ولم يلتفت إلى وجه الشبه بينه وبين مناظر السينما التى يقحمها المخرجون على رواياتهم إقحاما ، ونحاربها نحن قدر المستطاع ! وتساءلت – فى عجب أيضا – كيف رضى الأستاذ الزرقانى مخرج المسرحية أن يتحول فى إخراجه من أسلوبه الانطباعى الذى اتبعه فى سائر الفصول إلى تلك المادية الثقيلة فى ذلك الفصل !

ورغم الجهد الموفق الكبير الذى بذله الأستاذ الزرقانى فإننا نحس فى المسرحية بفتور وكآبة غير تلك الكآبة الطبيعية التى تنبع من مأساتها العميقة . ولعل ذلك راجع إلى ضيق الحيز الذى يتحرك فيه الممثلون من ناحية ، وإلى السواد والصرامة التى تشيعها الأم فى ثياب حدادها وحركاتها المتصلبة البطيئة ، وإلقائها الرتيب ، وكان يمكن أن تخفف من ذلك شيئا ما بإلفها لحياتها الجديدة أو لترقبها قرب نجاحها فى كفاحها الطويل . وما كان أغنانا عن منظرها وهى تصلى فى بدء الفصل الرابع ، ذلك المنظر الذى يذكرنا مرة أخرى بالعاطفة الممجوجة فى كثير من أفلامنا ذات المغزى الخلقى . ولاشك أن المؤلف قد أراد أن يرمز به إلى رضا الأم عن نجاحها وتوجسها شرا من مصير ابنتها نفيسة ، ولكنه معنى لا يقتضى ذلك المنظر الذى يبدو للمشاهد الناضج فى فكره وعاطفته دخيلا على الجو المسرحى ، تماما كذلك المنظر الذى تحتضن فيه نفيسة عند افتتاح المسرحية – طربوش والدها ومظلته ! ولا أدرى أى نوع من تعذيب النفس هذا الذى دفع تكل الأسرة أن تحتفظ بهذين الأثرين فى مسكنها !

وطالما اختلف قراء هذه الرواية حول خاتمتها الفاجعة بانتحار نفيسة وحسنين ، وقد عدل الأستاذ أنور فى هذه الخاتمة فأبقى على حياة الضابط الطموح، . وهو تعديل لا يناقض فكرة المؤلف الأساسية ، فسواء مات حسنين أو لم يمت فإن حياته قد تحطمت .. حطمتها ، كما حطمت أسرته تلك المأساة التى تعانيها آلاف الأسر حين يموت عائلها فتمضى فى كفاح صامت مرير قد يقدر له الفشل أو النجاح ، ولكننا لكى نحس بمرارته ، ينبغى أن نرى وجه الفشل فيه حتى لا تنتهى إلى طمأنينة نفسية بإزاء المشكلة مادامت تنتهى إلى خير فى النهاية . على أنى كنت أوثر ألا يصرخ حسنين وراء أخته بعد أن ألقت نفسها من النافذة صرخته الأخيرة : «يامجرمة» فقد يوحى ذلك إلى المشاهد بحكم خلقى على نفيسة رغم صدوره من حسنين الأنانى المغرور ، إذ يشعر المشاهد نحوه فى تلك اللحظة رغم أنانيته بشىء من العطف .. وكنت أفضل أن تكون صرخة حبيسة محطمة – بلا كلام – تنضم إلى صرخة نفيسة الفزعة العالية، فتكونا صرخة واحدة عميقة هى ابتهال آلاف الأسر وشكواها مما تعانى من شقاء !

وبعد ، فإنى أحب هنا أن أحيى «عايدة عبد الجواد» تلك الموهبة المسرحية الجديدة فى أدائها الفذ لدور نفيسة ، كما أحيى سائر الممثلين الذين استطاعوا – جميعهم – أن يؤدوا أدوارهم فى براعة وإخلاص .

أما الأستاذ أنور فتح الله فإنه يستحق كل تهنئة على توفيقه فى لم أشتات هذه الرواية الكبيرة فى موهبة واقتدار .. وأما الأستاذ عبد الرحيم الزناتى فقد كان كعادته جادا مخلصا ، فهم روح النص فهما واعيا وترجمه إلى لمسات فنية بارعة واعية . وإذا كنت قد أخذت على المسرحية بعض العيوب فذلك راجع إلى طبيعة قصتها لا إلى تقصير فى الإعداد أو الإخراج .

الجمهورية – فبراير ١٩٦٠

المحروسة

بداية تبشر بخير كثير ..

الكتابة عن الماضى وتصوير ما كان فيه من فساد برؤية سياسية واجتماعية نابعة من الحاضر، مهمة تنطوى على كثير من مواطن الزلل التى قد تنتهى بالعمل الأدبى إلى أن يكون مجرد تسجيل كاركاتيرى أو دعاية سياسية مباشرة ..

لذلك أشفقت شيئًا ما حين علمت بالموضوع الذى اختاره الأستاذ سعد الدين وهبه لمسرحيته الكبيرة الأولى «المحروسة»، غير أنى عدت فنفيت عن نفسى هذا الإشفاق إذ ذكرت كيف نجح الأستاذ سعد الدين فى معالجته مثل هذه الموضوعات من قبل فى مجموعته القصصية «أرزاق»، وكيف دلت بعض تلك القصص بما فيها من اعتماد على الحوار الموحى بالسريع، على موهبة مسرحية كبيرة وفطرة فنية سليمة، جديرة بأن تجنب المولف تلك المواطن من الزلل ..

ثم شاهدت المسرحية فتحقق ظنى ورأيت فيها عملا مسرحيا أصيلا ذا طابع جديد حافل بالإمكانات التى أتاحت للمخرج الشاب، الأستاذ كمال يس، أن يبدع فى إخراجها بكل ما هيأته له موهبته الكبيرة وثقافته الواسعة .. وهكذا بدت المسرحية على المسرح عملا متكامل الجوانب تتضافر فيه عناصر التأليف والإخراج والتمثيل، دون أن يضطر المخرج إلى أساليب فنية معقدة يلجأ إليها عادة حين يكون النص المسرحى خاليا من الإمكانات أو ضعيفا فى المستوى أو غامضا فى الدلالة ..

وقد بدأ الأستاذ سعد الدين مسرحيته بداية موفقة، فعرض فى المنظر الأول لمحات من حياة ذلك المأمور الذى باع نفسه لقوى الشر وسادة الإقطاع، وبيّن

انشغاله بتوافه الأمور وخضوعه خضوعًا مخزيا لنزوات زوجته الجاهلة .. ثم انتقل سريعا إلى المنظر الثانى فقدم إلينا كثيرًا من شخصيات المسرحية الهامة ، ووضح علاقة بعضهم ببعض ورسم خطوطًا سريعة لسماتهم النفسية تطور بها فيما بعد فى مناظر المسرحية الأخرى . وقد كان من الممكن أن تصبح صورة كاريكاتيرية لو أن المؤلف تتبع نزوات زوجة المأمور واعتمد اعتمادًا تاما على ذلك الخلاف العائلى بين المأمور ووكيل النايبة ، ولكنه سرعان ما طرح ذلك الموضوع إلى مكان ثانوى وانتقل إلى جريمة القتل التى استطاعت أن تصبح محورًا تدور حوله كل الشخصيات فتكشف عن نوازعها الباطنة وما تنطوى عليه من خير وشر ، والتى استطاع المؤلف من خلالها أن يرسم صورة لمجتمعنا الماضى بما كان فيه من ظلم وفساد .

وهكذا يصبح عبد الحميد – الفلاح الذى اتهمه العمدة ظلما بجريمة القتل وهو قد دبر الجريمة بنفسه – مجرد شىء قد انتفت عنه إنسانيته ليكون لعبة فى يد أهواء المأمور ، ووسيلة يتقرب بدمها إلى سادته من الإقطاعيين ، كما تقرب بدماء الكثيرين وأراضيهم من قبل ، فى حين تحاول العدالة والضمير الحى ويقظة الجيل الجديد متمثلة فى سعيد الضابطُ الشاب ، أن ترد إلى هذا الشىء إنسانيّته وترفع عنه ما لحق به من ظلم بشع . وبين هذين الطرفين من موت الضمير وحياته ، يقف معاون البوليس ليمثل طائفة كبيرة من المواطنين بدأوا مستقبلهم حينذاك ونفوسهم مليئة بالطموح والمثل العليا ، ثم اضطروا تحت ضغط الظروف أن يسايروا الأمور بعد أن قر فى نفوسهم أن الفساد قد بلغ حدا يستعصى على الإصلاح ..

وقد صور الأستاذ سعد الدين كل شخصية من هذه الشخصيات الثلاث بما يتلاءم مع طبيعتها وموقفها من الأحداث . فشخصية المأمور تصلح لأن يبالغ المؤلف فى رسم سماتها النفسية شيئا ما لأنها واضحة الملامح محددة الموقف منذ البداية ، متطرفة فى سلوكها تطرفا يثير بالسخرية . أما شخصية المعاون

فإنها أكثر تعقيدا أو أقل انسياقا وراء فكرة احدة مسيطرة .. وهى لذلك لا تكشف عن نفسها لأول وهلة بل تسلك سلوكا يختلط فيه نفاقها للمأمور بعطفها على الضابط الشاب ، بسخريتها من الأوضاع المحيطة بها . ثم يكشف المعاون فى النهاية عن أزمته – وهى أزمة كثيرين ممن كانوا يضطرون إلى نبذ مثلهم العليا – حين يذكر لسعيد أن له أولادا ثلاثة يحرص على أن يربيهم .

وأما شخصية سعيد الضابط الشاب فقد كانت جديرة بأن تكون أحد مواطن الزلل فى المسرحية ، لو أن المؤلف قد اندفع فى حماسته لها أكثر مما ينبغى . ولكنه استطاع أن يتجنب ذلك كان فجعل مقاومته لما يراه من مهازل ومظالم متلائمة مع وضع ضابط صغير يدرك حرج موقفها أمام رئيس كبير متسلط ، فيكتفى أحيانا بالسخط الصامت ويعبر أحيانا عن سخطه باللفظة العابرة ، ولكنه حين يضطر أمام ضغط المأمور أن يختار بين قيمهِ ومستقبله لا يتردد فى أن يؤثر الأولى دون أن يندفع مع ذلك إلى خطب حماسية ، أو يتجاوز ما يمليه عليه موقف المرؤوس من تحفظ . على أن أحداث المسرحية لم تقدر له أن يمضى فى هذا الاختيار إلى نهايته ولم تجعل منه ضحية صغيرة لا معنى لها ولا تأثير ، بل جعله المؤلف رمزا للكفاح الهادئ المثمر الذى يؤمن بأن الثقافة هى خير سلاح لخلق الوعى الاجتماعى السليم .

ومن خلال جريمة القتل استطاع الأستاذ سعد الدين وهبة أن يقدم إلينا كثيرًا من النماذج الطيبة من الفلاحين فى المحروسة ، وما تنطوى عليه نفوسهم من عزيمة ونبل رغم كل الظروف القاسية التى كانوا يعيشون فيها . فعبد الحميد – الذى دبر له العمدة تهمة القتل – واحد من ثلاثة رفضوا أن يبيعوا أرضهم للخاصة الملكية وتفانوا فى ذلك تفانيا يثير الإعجاب .. وقد اضطر عبد الحميد حين لم يجد مناصا من أن يختار بين الاعتراف بجريمة قتل لم يقترفها ، وبين أن ينفى أخوه الذى يفلح الأرض ويرعى الأبناء الصغار ، إلى الطور ، فاختار أن يعترف . ولكن اعترافه لم يكن عن ضعف أو سذاجة بل كان تضحية إنسانية نبيلة

فى سبيل أرضه وأبنائه وأخيه . ثم نواجه بعد ذلك موقفا لا يقل ونبلا وتضحية حين نعلم أن أخا عبد الحميد قد اعترف هو أيضًا بجريمة القتل ليخرج أخوه الأكبر من السجن ويدخل هو مكانه ، ومن خلال هذا الموقف النبيل تتكشف لنا نفسية المأمور بكل ما فيها من وضاعة وأنانية وغرور أجوف .

وإذا كانت أحداث المسرحية قد التزمت أن تدور حول محور الصراع بين المأمور ووكيل النيابة والضابط الشاب ، فإن المؤلف قد استطاع أن يمد خطوطها إلى حياة القرية فى جوانبها المختلفة ، بهذه المجاميع من الفلاحين الذى قدمهم فى براعة على خشبة المسرح . وقد نحا المؤلف نحوا جديدا فى بناء المسرحية فلم يعتمد على الحادث المتطور وحده ، بل أضاف إليه لوحات متعاقبة من حياة الشخصيات وعلاقة بعضهم ببعض دون أن تستقل كل لوحة عن الأخرى رغم ما فى كل واحدة منها من دلالات على انفراد .

وقد كان كثير من كتابنا المسرحيين يتحاشون هذه الطريقة لما يرونه من ضعف إمكانات المسرح عندنا فى الحركة السريعة وتغيير المناظر وتحريك المجاميع ، ولكن الأستاذ كمال يس مخرج المسرحية استطاع فى حذق أن يتغلب على هذه العقبات بأسلوبه الجديد فى الإخراج ، فعزل الجزء الخلفى من المسرح وأقام مناظره فى مقدمته فلم يضطر إلى ديكور ضخم ثقيل يصعب تغييره على عجل . واستطاع بذلك أن يقدم الفصل الواحد فى عدة مناظر متعاقبة لا يفصل بين الواحد والآخر إلا لحظات قليلة . ومن مميزات هذا الأسلوب الجديد أنه يقرب الممثلين إلى الجمهور ويزيد من تجاوبه معهم ولا يلقى على الممثل عبئا ثقيلا فى رسم حركته وإشارته فى المسرح الواسع .. ومع ذلك فإن الأستاذ كمال لم يترك مؤخرة المسرح دون أن ينتفع بها بل أقام عليها منظرًا خلفيا يرمز إلى جو المسرحية ويستخدمه فى توقيتها بما يسقط عليه من أضواء . على أنى كنت أوثر – وقد التزم المخرج هذا الأسلوب الواقعى الواضح البسيط – أن يكون ذلك المنظر بمثل هذه الواقعية لا على هذه الصورة التى قد يتجاوز الرمز إلى المذهب السريالى وما فيه من غموض .

وقد وفق الأستاذ كمال يس توفيقا كبيرًا فى تحريك مجاميع الفلاحين على نحو ملىء بالأسى والإثارة فى مظهرهم ومشيتهم وملامحهم . استطاع أن يفهم فهمًا دلالات الشخصيات الهامة فى المسرحية كما رسمها المؤلف ، وأن يبرزها إبرازا فنيا جميلا عن طريق الإضاءة والموسيقى ..

أما الممثلون فقد أجادوا جمعا أدوارهم إلى حد الإبداع . كان توفيق الدقن رائعا فى دور الأمور ، واستطاع شفيق نور الدين كعادته أن يخلق من الدور شيئا كبيرًا فى أدائه لشخصية الغفير رزق .

أما عبد الله غيث فقد أحسست بالمشاهدين من حولى وقد غلبهم الانفعال القوى والتعاطف العميق مع تقديمه البارع لشخصية المتهم عبد الحميد وما أفاض عليها من أسى وحيرة ينفذان إلى أعماق النفس . .

وفى ظل هذا التعاون الجميل بين التأليف والإخراج والتمثيل ، بدأ المسرح القومى موسمه بداية تبشر بخير كثير على يد هذه المواهب الجديدة التى تتفتح من آن إلى آن فى حقلنا المسرحى .. ولاشك أن الأستاذ سعد الدين وهبة من خير هذه المواهب قدرة وإخلاصا ، وهو جدير إذا مضى فى الطريق بتواضعه ومثابرته وثقافته أن يحقق الشىء الكثير ..

الأهرام ٩ ديسمبر ١٩٦١

السبنسة

فى المجتمعات التى قامت طويلا على الظلم والفساد لا يكون هناك دائما ارتباط منطقى واضح بين الأساب والمسببات ، بل يندفع الناس فى كثير من الأحيان إلى ألوان من السلوك الخطير والمواقف الحاسمة لأسباب تبدو تافهة الشأن أو بعيدة الصلة بذلك السلوك أو تلك المواقف . فقد تقوم معركة كبيرة تراق فيها الدماء لأن صبيا سب صبيًا آخر ، أو لأن مدينا يماطل دائنا فى قرش واحد أو قرشين ، أو لأن دابة أكلت أعوادًا قليلة من البرسيم من حقل لا يملكه صاحبها. ذلك لأن هذه الأسباب التافهة ليست إلا شرارة تفجر فى النفوس رغباتها المكبوتة وأحقادها الكامنة ، وحاجتها إلى الحياة والحركة ولو كان فى ذلك دمارها أو أذاها ..

وعلى أساس من هذه الحقيقة بنى الأستاذ سعد الدين وهبة مسرحيته الأولى «المحروسة» ثم مسرحيته الثانية «السبنسة» التى يعرضها المسرح القومى فى هذه الأيام . فمن خلال خصومه تافهة بين زوجتى اثنين من رجال الإدارة فى الريف استطاع المؤلف فى «المحروسة» أن يحرك كثيرًا من الأحداث . الشخصيات ليكشف لنا عن أدواء اجتماعية ونزعات نفسية لم يكن يدور فى ظن كثير من المشاهدين أنها يمكن أن تتكشف بسبب تلك الخصومة التافهة . ومن خلال حادثة طريفة فى إحدى القرى استطاع فى «السبنسة» أن يقدح شراره مست ألوانا مختلفة من النفوس ففجرت حقائقها المطوية ورغباتها المكبوتة ، وأضاءت لنا مواقف ذات دلالات اجتماعية ونفسية كبير . فوجود قنبلة على تل فى القرية ثم اختفاؤها بعد أن كان رجال البوليس قد أبلغوا عنها المسئولين ، حادث قد يثير بعض المتاعب لبوليس القرية ، ولكنه ما كان يمكن أن يمتد فيصيب حياة كثير من أبناء القرية بكل ذلك الأذى لولا أنهم يعيشون فى مجتمع قائم على الفساد والظلم ..

وهكذا يمتد ذلك الحادث امتدادا طبيعيا متدرجا إلى مصائر الشخصيات فى المسرحية .. فخبير المفرقعات يجد فيه فرصة لإظهار براعته وولائه للمسئولين فيعلن أن قطعة الحديد – التى كان قد وضعها البوليس بدل القنبلة التى اختفت – قنبلة شديدة الانفجار . ومأمور المركز لا يناقش الأمر لأنه سعيد بأن القنبلة مهما يكن من أمرها لم تعكر صفو الأمن فى قريته ، وضابط القلم السياسى وحكمدار البوليس لا يهمهما إلا أن يثبتا للمسئولين نجاحهما فى ضبط الفاعلين . وتمتد حلقات السلسلة فتنتهى إلى العمدة والصول والشاويش ثم تلتفٌ لتطوق أيدى القرويين الأبرياء ، وتجرهم إلى ظلمات السجون . وهذا التسلسل شيء طبيعى مقبول فى مثل ذلك الموقف من المسرحية ، ولكن يبدو أن المؤلف قد أسرف بعض الشيء فى بيان ما كان عليه رجال الإدارة من فساد فجعلهم جميعا على اختلاف أعمارهم ودرجاتهم ، يحاولون أن ينالوا تلك «الغازية» الحسناء التى شاءت الظروف أن يراها الخبير وهو يفحص القنبلة ، ويصارح كل منهم الآخر بهذه الرغبة فلا يجد إلا الاستحسان والرضى عن حبس الفتاة ظلما حتى يظفروا منها بما يشتهون . وقد يكون لهؤلاءالرجال جميعا انحرافاتهم فى هذا السبيل ، ولكن هذه الانحرافات لابد أن تتلون بحسب طبيعة كل منهم وميوله ، وربما نفر بعضهم من الاتصال بمثل هذه الفتاة أو كبت رغبته حتى لا تبدو مكشوفة إلى هذا الحد الفاضح.

ومن هنا كانت أكثر شخصيات المسرحية توفيقا تلك التى وقعت عليها الأحداث لا التى صنعت هذه الأحداث ، ذلك لأن من صنعوا الأحداث لم يكونوا فى الحقيقة إلا أدوات للكشف عن أوضاع اجتماعية ونزعات نفسية فى القرية وأبنائها، وإن كانوا هم أنفسهم بعض مظاهر الظلم والفساد. ومن أبرز تلك الشخصيات التى نجح المؤلف فى رسمها شخصية «الشيخ سيد» وشخصية «سالمة» الغازية الشابة . فالشيخ سيد طراز لشخصية مألوفة فى مجتمعنا تعيش عيشة النبات الطفيلى ؛ ولكن الناس لا يضيقون بها لحبهم خفّة ظلها ولمبادرتها إلى خدمتهم ، ولطلاوة حديثها الذى لا يخلو من حكمة فى كثير من الأحيان . على

أن المؤلف قد وفق توفيقا كبيرًا بإضافة عنصر جديد إلى مقومات تلك الشخصية المألوفة ، بأن جعل الشيخ سيد حريصا على أن يفتح لنفسه «دكانا» يرتزق منه ، وهو لهذا دائب التوفير لما يكسب من مال قليل حتى تجمع لديه فى النهاية مبلغ عشرة جنيهات تكفى لتحقيق أمله الكبير. وهكذا أضفى هذا الطموح الإنسانى على شخصيته طابعا جعله صالحا للمأساة حين سرق منه شاويش الحكمدار ما ادخره من مال ، كما أصبح صالحا للتعبير عن مأساة الفلاح المصرى بوجه عام . وهو يعلم الحقيقة ولكنه لا يستطيع أن يفوه بها ، بل ينكرها إنكارا فاضحا حتى إذا خلا فى اللحظة التالية لنفسه وأصدقائه أعلنها مؤكدة بأغلظ الأيمان كما كان أكد إنكاره من قبل . ومن هذا التناقض الحاسم السريع بين الموقفين تتجلى أبشع مهانة يمكن أن تلحق روح الإنسان ..

أما شخصية «سالمة» فإن رفضها أن تمنح نفسها للضابط كما اعتادت أن تمنحها للآخرين قد جاء عن إحساس تلقائى بما يجرى حولها من ظلم لم تخل حياتها هى نفسها منه ، حين أجبرتها أمها على هذه الحياة الخليعة التى لم تستطع أن تدمر كل عناصر الخير فى نفسها . على أن المؤلف لم يفصح تماما عن بواعث ذلك التحول ، بل عبر عنه فى إشارات سريعة كما فعل فى تعبيره عن كثير من خلجات الشخصيات الأخرى ، ذلك لأنه قد اختار الحادث المتطور للكشف عن نوازع شخصياته ، ولم يلجأ إلا فى النادر ، إلى الموقف المتعمق الذى يتخذ الحوار فيه أهمية كبيرة ويكتسب دلالات نفسية لا تكون له فى المواقف العادية من المسرحية . وربما كان ذلك راجعا إلى طبيعة الشخصيات ومستواها الثقافى الذى لا يسمح بمثل هذا الحوار ، أو لعل المؤلف قد أراد أن يتجنب الحديث المباشر عن أفكار الشخصيات بما يريد إذا وفق فى اختيار العبارات الصالحة التى تجعل النكتة مثلا تبدو على لسان الإنسان الساذج ، وكأنها إحساس فطرى سليم . وقد وفق المؤلف من هذه الناحية توفيقا كبيرًا فى رسمه لشخصيته الفريدة «صابر» جندى البوليس ذى الضمير

الحى والوعى الاجتماعى الكبير فأنطقها بكثير من الحكمة والنظرات الاجتماعية والفلسية الصائبة ، دون أن يكون هناك أى تناقض بينها وبين مستواه الفكرى ..

وقد جمع المؤلف فى براعة بين شخصيتى الشيخ سيد وسالمة حين قرر كل منهما أن يهجر تلك القرية الظالمة إلى حيث لا يدرى ، فالمأساة التى أصابتهما لم تستطع أن تقتل طموحهما . وهما يأملان فى بلوغ مكان يستطيع كل منهما أن يحقق فيه ما يصبو إليه من حياة كريمة ، وكأنهما بهذا يرمزان إلى أمل أهل القرية جميعا - وأهل مصر جميعًا - فى وطن تسوده العدالة والمساواة والمحبة وإن كانوا لا يدرون السبيل إليه ، ويؤكد الشيخ سيد ثقة أهل القرية فى الوصول إلى هذه الغاية النبيلة بموافقته على رحيل «سالمة» فقد تهتدى إلى غاية فى الطريق ..

وقد شمل الظلم كل نماذج الحياة فى القرية من عمال وفلاحين ومثقفين . واستطاع المؤلف أن يحبك خيوط مأساة تهز النفس من خلال رسمه الناجح لشخصية جليلة زوجة الفلاح التى دفعها حبها لزوجها وخشيتها عليه ، أن تتورط فيما لم تتورط فيه سالمة «الغازية» ، فأسلمت نفسها إلى الضابط وفقدت بذلك زوجها إلى الأبد . ومن هذه المفارقة الناجحة بين سلوك هاتين الشخصيتين استطاع المؤلف أن يبتعد عن الرسم النموذجى للشخصيات وأن يجعل كلا منها ذات طابع متميز يلائم ميوله ونوازعه . على أن المؤلف مع ذلك لم يستغل شخصية الشيخ عبد التواب الطالب الأزهرى كما كان ينبغى ليعوض عجز الشخصيات غير المثقفة عن التعبير عن أزمتها ، وربما أفسد صورة ذلك الشاب مبالغة عبد الرحمن أبو زهرة فى إبراز الجانب الكوميدى من شخصيته بالطريقة المألوفة فى تمثيل المأذون والواعظ وغيرهما من هذا الطراز ..

وتبلغ المسرحية ذروتها الموفقة على رصيف المحطة بهذا المعنى الذكى الذى أدركه صابر بفطرته السليمة فعرف أن سيجئ يوم يتغير فيه وضع القاطرة رمز القوة والحكم ، فيتغير بذلك وضع المسافرين ويصبح ركاب السبنسة من أهل الدرجة الأولى ، ويأخذ ركاب الأولى مكانهم فى مؤخرة القطار . كل ذلك سيحدث

حين تنفجر تلك القنبلة التى طالما بحث عنها صابر بمصباحه فى شوارع القرية وكأنه يبحث عن الحقيقة ..

كان الإخراج موفقا غاية التوفيق جرى فيه الأستاذ سعد أردش على ما فى المسرحية من بساطة ووضوح وتسلسل منطقى للأحداث فى صورة لوحات متتابعة . على أنه قد لجأ فى بعض الأحيان إلى أسلوب رمزى لا يناسب هذا الطابع فى منظر الفلاحين الذين يتوافدون فى صمت إلى ساحة القرية ، والقروى والفلاحة اللذين يظهران صامتين أكثر من مرة على رصيف المحطة . وقد كان من الخير لو أن السجن لم يكن بهذه الرحابة التى بدا بها حتى يعبر عن جو المأساة والظلم أما التمثيل فإن شفيق نور الدين كان كعادته دائما فى أداء دوره الكبير، وكذلك كان حسن البادرودى فى دور الشيخ سيد وسميحة أيوب فى دور سالمة ، وأحمد الجزيرى فى دور الصول درويش وعلى رشدى فى شخصية العمدة ..

وبعد فقد أكدت هذه المسرحية الثانية للأستاذ سعد الدين وهبة موهبته الكبيرة فى التأليف المسرحى وأضافت جديدًا إلى تراثنا فيه ، وحسبها أنها – إلى جانب ما فيها من معان نفسية وإجتماعية كبيرة – قد قدمت هاتين الشخصيتين الفريدتين : صابر والشيخ سيد ..

الأهرام ، فبراير ١٩٦٣

الضفـادع

إذا كان مسرح الجيب قد بدأ أول نشاط له عند إنشائه بتقديم مسرحية من اللامعقول – آخر ألوان التطور والتجديد فى التأليف المسرحى – فقد ختم نشاطه هذا الموسم بمسرحية من المسرح الأغريقى – أول خطوة راسخة لهذا الفن النبيل على الطريق الطويل عبر العصور . وهكذا يضطلع هذا المسرح الصغير الرائد بالمهمة الجليلة التى أنشئ من أجلها ، جامعا بين التجارب الأصيلة من أقدم القديم إلى أحدث الحديث ..

وقد اختار الدكتور لويس عوض أن يقدم لرواد هذا المسرح عملا كوميديا قد لا يتمثل فيه جلال المسرح الإغريقى فى مآسيه العظيمة ، ولكنه مع ذلك من أبرع ما كتب أرستوفان ، ومن أصدق الصور لما يسمى فى تاريخ المسرح الإغريقى «بالكوميديا القديمة» . وهذا اللون من الكوميديا عند أرستوفان لا يكاد يندرج تحت نوع مما نعرف من أنواع الكوميديا فى العصر الحديث . ربما كان أشبه شيء بما نسميه «البرليسك» ولكنه مع ذلك يجمع بين سمات من المسرحية الهزلية وكوميديا الأوبرا والتمثيل الصامت (البانتوميم) . وهو عند أرستوفان ضاحك صاخب مليء بالمواقف الهازلة ، لكن هناك دائما هدفا أكثر جدية ينطوى تحت كل ذلك أو ينبث فى ثناياه . ولعل المشاهد الحديث أن يعجب لما يراه فى مسرحية كالضفادع من تراوح بين الهزل والجد وبين المستويات الشعرية العالية والعبارات والمواقف التى لا تخلو من سوقية أو بذاءة ، غير أننا لابد أن نذكر فى هذا الشأن أن مثل هذه المسرحيات كانت تقدم فى مواسم معروفة يشهدها أهل أثينا وضيوفها وزائروها على اختلاف طبقاتهم ، وأن المؤلف كان يواجه جمهورًا يجمع بين أعلى طبقات الأرستقراطية وأدنى طبقات العامة ، وكان عليه أن

يرضى كل هذه الأذواق المتباينة ، الأولى بأساليبه الشعرية العالية ، والثانية بالمواقف والعبارات السوقية لذلك كان لابد أن نذكر هنا أيضا أن «الكوميديا القديمة» كانت حينذاك تقم بدور الصحيفة السياسية والمجلة الأدبية والكاريكاتير والدعاية الحزبية . لذلك كان المؤلف يبيح لنفسه أن يخاطب الجمهور خطابا مباشرا فى بعض أجزاء المسرحية ، ويستخدم الجوقة للتعبير المباشر عن بعض آرائه فى السياسة والاجتماع والأخلاق ..

ومسرحية ا لضفادع تتألف من جزئين يكاد يكون كل منهما مستقلا عن الآخر ، والأول يصور مغامرات ديونيزوس وتابعه أكسانتياس للوصول إلى عالم الموتى ، وهو جزء يغلب عليه الطابع الهزلى ، وإن لم يخل من بعض الإشارات الجادة والمواقف الشاعرية على لسان الجوقة . أما الجزء الثانى فأكثر جدية رغم جوه الضاحك ، وهو فى الحقيقة يعبر عن آراء أرستوفان فى السياسة والأخلاق ، ويخيل إلى المشاهد وهو يتتبع تلك المنازلة الشعرية الطريفة بين اسخيلوس ويوروبيدس أن ديونيزوس أكثر ميلا للأخير وأنه يوشك أن يعود به إلى الحياة ليصلح من أمر أثينا ويعيد إليها مجد الدراما الإغريقية . ولكنه يفاجأ فى النهاية باختياره اسخيلوس . غير أن هذه النهاية ليست موقفا غريبا على أرستوفان . فقد كان أستوفان شديد المحافظة ، يعجب إعجابا كبيرًا بالنظام الأرستقراطى الزائل، وينظر دائما إلى أيام «ماراثون» حين حققت أثينا أعظم انتصاراتها ، ويرى أن النظام الديمقراطى يوشك أن يضيع ذلك التراث المجيد ، وكانت تروعه تعاليم المدرسة السفسطائية التى انتشرت فى أثينا حينذاك ، كما كان يحس بأن طموح أثينا القومى ينذر بكثير من الأخطار ، فقد علمت الديمقراطية والسفسطائية أهلها كيف يتحدثون ، ولكنها أنستهم كيف يعملون . فكيف إذن يستعيد قومه نقاءهم وقوة أخلاقهم التى فقدوها إن لم يعودوا إلى تلك المنابع القديمة النقية التى تغنى بأمجادها وقيمها اسخيلوس ! ولم تكن هذه أول مرة يسخر فيها أرستوفان من يوروبيديس الذى كان يمثل عنده الاتجاه الشعبى الديمقراطى الجديد ، فطالما سخر منه فى مسرحيات عديدة وبخاصة فى «راهبة ديمتير» التى مثلت قبل موت

يوروبيديس بستة أعوام ، وفيها يحاكم بوصفه عدو المرأة ويقدم أرستوفان مقتطفات من مآسيه تمثل بصورة ساخرة ..

ولاشك أن ترجمة مثل هذا العمل المسرحى الشعرى القديم بكل ما فيه من متناقضات عبء جسيم على من يتصدى له . وحسنا فعل الدكتور لويس عوض حين عدل عن الترجمة الشعرية الكاملة فخصّ النثر بالمواقف الهازلة والأحداث والحوار العادى ، وترجم بالشعر أغنيات الجوقة وأشعارا اسخيلوس ويوربيديس، ولابد هنا أن أحيى هذه الأمانة الدقيقة والقدرة الفائقة اللتين تجلتا فى ترجمة الدكتور لويس وبخاصة فيما نقل من شعر ، وقد تختلف الآراء ، حول بعض الألفاظ والعبارات العامية العصرية التى وردت فى النص ، وقد يرى بعضهم أنها ضرورة تمليها طبيعة بعض المواقف الهزلية فى المسرحية ، وقد يضيق بها بعضهم ويرونها دخيلة على الأسلوب النقى السليم الذى جرى به سائر المسرحية. والحق أنى أحسست بشىء غير قليل من القلق نحو تلك الألفاظ والعبارات ، وهو إحساس يراودنى إزاء كل لغة مصنوعة للمسرح لا تجرى على وتيرة واحد سواء بالعامية أو بالفصحى . ولا أدرى مثلا كيف لم يلتفت الدكتور لويس – بما له من ذوق عصرى دقيق إلى – ما يمكن أن يثيره من استهجان عبارة مثل «اسخروا وانخروا» التى وردت على لسان الجوقة ، وهى – وإن كانت عربية – تلقى عليها العامية ظلالا قبيحة ! أما ترجمة الدكتور لويس لشعر الشاعرين الكبيرين فقد كانت فى غاية البراعة فى كثير من الأحيان ، راعى فيها فحولة اسخيلوس ورقة يوروبيديس وارتفع إلى مستواهما الفنى ..

ولنأخذ مثلا هذه المقطوعة من الشعر على لسان يوربيديس :

يا عصافير البحار .. والجنان

أنت للملاح فى النوء أمان

كلما زقزقت للجّ ترقرق

ريشك المخضل فوق الثبجِ

أنت حب القلب نور المهج

يا نسيج الفكر يا غزْل العناكب

كم تسلقت العوالى والسقوف

يا خيوط الخز سحر الخز خالب

أنت كالبردة أو غالى السجوف

ملهم الدلفين يشدو للمراكب

زانك النول بوشى وسدوف

أثقل العنقود من أصفى سلاف

يا نبيذى ! يا نجِيّ اللوعة

قد غسلت الهم من حول الشغاف

يا نديمى ! يا صفى الوحدة

ليتنى أطويك من تحت اللحاف !

لكن ، وا أسفاه ! كم غطى اللحاف فى النهاية على جمال المقطوعة ورقتها!

أما الجوقة فقد أدت دورها كما رسمه المخرج والملحن فى براعة وإخلاص ، وكان غناؤها رخيما وحركاتها سليمة جميلة . ولكن يبو أن الأستاذ عبد الحليم نويره لم يمنحها ، بما ألف لها من ألحان ، الفرصة لكى تظهر كل طاقاتها وتخدم المسرحية خدمة كاملة كما كانت تفعل الجوقة فى المسرح الإغريقى . كانت الألحان رتيبة كنسية فى كثير من الأحيان ، ولم يصاحبها ما كان يصاحب الجوقة من موسيقى الناى أو القيثار لينبعث فى غنائها مزيد الجمال والحيوية .

أما المخرج – الأستاذ كمال عيد – فإنه لم يحرك أفراد الجوقة حركة كافية تعبر عن روح المواقف المختلفة فى المسرحية فبدت فى كثير من الأحيان وكأنها عنصر مستقل عن النص المسرحى ، وقد كان من الممكن أن يستغل إمكانات الإضاءة أكثر مما فعل ليوحى أيضًا بهذه الأجواء المختلفة ..

ومها يكن من أمر فإنها تجربة مثيرة رائدة فى اختيارها وترجمتها وما بذل فى إخراجها من جهد مخلص مشكور ، فتحية إلى كل من اشتركوا فى تقديمها، وشكرا لوزارة الثقافة التى لم تضن على هذه التجربة بكل ما تتطلب من طاقة ومال.

(الأهرام – الجمعة ١٩٦٥/٦/٢٥)

الليالى الثلاث

لا ينكر أحد الدور الرائد الذى قام به نعمان عاشور فى مسرحنا العربى المعاصر ، ولا أنّه كان أول المؤلفين الشباب الذين شاركوا فى اجتذاب الجمهور إلى المسرح بعد أن كان قد انفض عنه ، لذلك لابد أن نناقش أعماله كما تناقش أعمال مؤلف صاحب رسالة فنية وموهبة كبيرة .. بصراحة رائدها الخير ومكاشفة مبعثها التقدير ..

والليالى الثلاث التى يقدمها له المسرح القومى فى هذه الأيام ثلاث مسرحيات من فصل واحد ، تثير كثيرًا من مشكلات التأليف المسرحى وبخاصة الكوميديا الهادفة التى يفترض أنها تتضمن كثيرًا مَن القيم ، غير مجرد إثارة الضحك ، وواضح أن المؤلف فى تلك المسرحيات الثلاث يصور ثلاث طبقات على التوالى : الأرستقراطية والبرجوازية الصغيرة والطبقة العاملة ، وأن الربط بينها على هذا لانحو يجعل لها جميعًا دلالة المسرحية الواحدة الكاملة .

ولكننا مع ذلك لا نستطيع قبل أن نعقد الصلة بينها جيمعًا إلا أن نتلقاها ونحكم عليها واحدة واحدة ، كل فى إطارها الفنى الخاص ، فطالما أهمل نقادنا فى الأيام الأخيرة الصورة الفنية للعمل المسرحى ، وعنوا عناية مسرفة بتأويل رموزه ومضامينه حتى أصبح النقد عندنا كحلّ الرموز أو تفسير الأحلام .

الليلة البيضاء :

فى سهرة أقيمت احتفالاً بالعيد الثانى عشر لزواج سيدة أرستقراطية وزوجها الطبيب ، تجتمع فلول من الطبقة الأرستقراطية رعلى رأسهم «سيد بك» ومعه زوجته وأخته ، وسعيد بك شخصة مأزومة يعب الخمر عبا طول المسرحية

وهو دائم السؤال عن الويسكى فإذا لم يبادره الخادم به راح بنفسه يفتش عنه فى بيت مضيفه ليعود إلى رفاقه بزجاجة وراء أخرى .

وقد صب كل ما فى نفسه من مرارة على شخصية الخادم الذى أسخطه بهدوئه ووقاره وسمته الجليل ، فاتخذه هدفا لسخريته وموقفه الطبقى ، ورمزا للطبقة الجديدة «من الكادحين» على حد تعبيره .. وتسيطر ثرثرة سعيد بك وسكره وغمزاته على المسرحية فى أغلب فتراتها ، فلا تكاد تظهر إلى جانبه شخصية أخرى من الشخصيات العديدة فى الحفل ، ولا يكاد يبدو فى المسرحية أى خيط آخر إلا خيط دقيق غامض يتصل بعلاقة الزوجة وزوجها الطبيب وسخطها عليه لأنه لم يعد إلى البيت ليشارك فى الاحتفال بذكرى زواجهما ، وغيرتها إذ تشك فى أن له صلة مريبة بإحدى الممرضات .

على أن هذا الخيط لا يلبث كلما ظهر أن يختفى فى صخب سعيد بك ودعاباته المتواصلة وثرثرته الهادفة أحيانا ، الجوفاء فى كثير من الأحيان . ومن تكرار اختفاء هذا الخيط وظهوره تأخذ غيبة الطبيب عن الحفل وتأخره فى المستشفى صورة قصة بوليسية ساذجة ، حاول المؤلف طول المسرحية أن يشد المشاهد إلى غموضها المطنع بأن يعقد لسان صديق الطبيب الذى يعرف سر تأخره فلا يفصح عنه للحاضرين كلمّا سألوه ، ثم يعودون إلى سؤالهم ويعود الصديق إلى صمته المطبق . وينصرف المدعوون قبيل الفجر بعد أن كشف الصديق عن السر فى النهاية ومنه نعرف أن ممرضًا قد أطلق الرصاص على الطبيب لاعتقاده بأنه يغازل ممرضة يحبها هو ، ولكن الطبيب لم يصب بأذى . وتجلس الزوجة وحيدة موزعة بين حبها لزوجها وسخطها عليه ، فتطلب كأسا من الوسكى ويجيئها الخادم فى جمجمة اعتاد زوجها أن يشرب منها ، وقد ارتسمت على وجه الخادم ابتسامة «هتشوكوكية» عريضة هى مزيج من السرخرية والوعيد . ويسدل الستار .

ووضح أن المؤلف قد أراد أن يصور انحلال هذه الطبقة وفراغها وزيف ما بينها من صلات وموقفها من التطور الاجتماعى الذى حدث فى المجتمع

المصرى الجديد ، ولكن المؤلف قد أخطا حين اختار السكر ليكون مفتاحا لشخصية ذلك الأرستقراطى ، فالسكر شأنه شأن الحلم ونجوى النفس ، من أيسر الوسائل التى يمكن أن يفر بها المؤلف المسرحى من خلق الموقف الدرامى الصحيح الذى يفرض على الشخصية أن تفصح عن مكنونها ، فى إطار من التفاعل بينها وبين الشخصيات الأخرى ومن الارتباط بما يقابل أفكارها أو يتصل بها من آراء . ولكن سعيد بك يدخل الحفل وهو مخمور بالفعل فيواجهنا من أول وهلة بأزمته مواجهة سطحية ساذجة ، دون حافز حقيقى إلى الحديث غير تأثير الخمر .

وبفشل هذه الشخصية المسيطرة على المسرحية تفقد كل الشخصيات ما أريد لها من دلالة ، ولا يأخذ المشاهد ما ينطبق به سعيد من هزر مأخذ الجد .. وتكتسب المسرحية كلها طابع دعابة كبيرة ..

ولغيبة هذا التفاعل بين الشخصيات وطبائعها وحوارها كان المشاهد يحس بما يعانيه الممثل الكبير توفيق الدقن ليخلع على حواره المنطقع الصلة بكل ما حوله صورة درامية صادقة ، وقد نجح فى ذلك بجهده الشخصى المحض إلى حد كبير . كان يقف وحده ليواجه الجمهور بما يُراد له أن ينطق به من هزر مضيفًا إليه من شخصيته وإشارته وأدائه شيئا من الدلالة دون أن تتدخل شخصية واحدة ممن حوله فى الأمر ، إلا أن تطلب إليه زوجته أن يكف عن العبث أو أن تلومه مضيفته لأنه لا يهتم بمشكلتها مع زوجها .

على أن ذلك فى ذاته لا يكفى لتصوير انحلال هذه الطبقة . فالانحلال اختلال فى القيم وخطأ فى إدراك الحياة وانحراف فى السلوك الخلقى والاجتماعى وكل ذلك لابد لتصويره من إقامة علاقات متشابكة ومواقف متعددة ، بمقدار ما يسمح به إطار المسرحية ذات الفصل الواحد .

وإذا كان المؤلف قد أراد حقا أن يرمز بالخادم إلى «الكادحين» فقد أساء تصوير هذه الطبقة بما تقبله هذا الخادم من مهانات متصلة وبذلك الصلف المصطنع الذى كان يتحرك به كلما دخل أو خرج ، على أنى لم أستطع أن أدرك

تمامًا ما رمى إليه المؤلف من الجمجمة التى ملأها الخادم خمرًا لسيدته ، ولعله رمز بها إلى فناء تلك الطبقة . ولكنى لا أريد أن أنساق وراء التأويل والتفسير ، وليكن ذلك رمزًا من الرموز الكثيرة التى يحفل بها تأليفنا المسرحى هذه الأيام .

الليالى السوداء :

كثيرا ما ينخدع مؤلف الكوميديا ومخرجها وممثلوها بما يصدر عن المتفرجين من ضحك فيظنونه تجاوبا حقيقيا مع النص ، والتمثيل والإخراج مع أنه قد يكون مجرد إنسياق وراء جو نفسى عام وُضع المتفرج فيه بحيث يفترض لنفسه أن كل عبارة عن النص وكل إشارة أو حركة من الممثل مثار الضحك ، لا يجوز أن يفوته الضحك لها والتجاوب معها ..

ولست أعنى أن «الليلة السوداء» كمثل هذه الهزليات ، فنعمان عاشور أرفع فنا وأكثر إخلاصا من أن يتجه هذا الاتجاه .. ولكنى أردت أن أبين أن ضحك المتفرجين فى بعض مواقف هذه المسرحية لا يمكن أن يدفع ما سأثيره من اعتراض على موضوعها ، وحسبنا دليلا أن الستار لم يكد ينفرج عن أفراد تلك الأسرة التى مات عائلها فجأة – منذ لحظات – ليلة خطوبة ابنته ، حتى ضج المتفرجون بالضحك لمظاهر التفجع وعبارات النواح المألوفة فى تلك المناسبات الأليمة، دون أن يعرفوا قليلا أو كثيرا عن طبيعة هذه الأسرة أو حقيقة الموقف .

واعتراضى على موضوع المسرحية أن الموت شىء جليل لا ينبغى أن يكون وحده موضوعا ممتدا كاملا لمسرحية كوميدية ، فالموت من تجارب الحياة القليلة التى ترد الناس إلى إنسانيتهم الحقيقة ، وتخلق بينهم تعاطفا صادقا وتجبرهم أن ينتزعوا أنفسهم ولو مؤقتا عن زحمة الحياة وتكالبها إلى كثير من التأمل والتفكير . وهو يَعْدُ مأساة الإنسان الكبرى فى هذا الوجود ، له فى كل نفس ذكرى وفى كل ضمير توقع ، وما ينبغى أن نعبث بهذه الحقيقة الجليلة إلى هذا الحد ونُنمّى فى أنفسنا غِلظة الإحساس والفردية التى لا تعنيها مصائب الآخرين

ما دامت قد كتبت لها هى السلامة ، فنضحك على ما سأة أسرة فقدت عائلها فى ظروف قاسية ينبغى أن تزيد من إحساسنا بعمق هذه المأساة .

ولكن المؤلف والمخرج وبعض الممثلين تعاونوا جميعًا لكى تتحول الفاجعة – على يد أصحاب الفاجعة أنفسهم – إلى موقف هزلى صارخ ، بما رسم لهم النص والإخراج والتمثيل من سلوك شاذ حوّل بعضهم إلى بهلوانات تستجدى الضحك والتصفيق بأى ثمن ، ولو كان ثمنا فادحا كذلك الذى يتمثل فيما ترسبه المسرحية فى نفوس المشاهدين من جفاء الطبع وقلة التعاطف والصبر الغليظ على هذا المشهد المؤلم الطويل ..

وكاتب الكوميديا يستطيع أن يتخذ من الموت موضوعا عابرا لموقف من مواقف مسرحيته ، أما أن يجعله محور المسرحية كلها فشىء غير سليم ولا مقبول.

وليس سليما أو مقبولا أن يتخذ الولد من موت أبيه وسيلة إلى الفكاهة اللفظية الرخيصة «مادام مات أبده ماتت على المحفظة» .. وليس من المقبول أيضا أن تفزغ الأسرة هذا الفزع الهائل لأنهم تخيلوا أنهم سمعوا «كحة» وحركة فى غرفة الفقيد ، فالطبيعى والمعقول من شخصيات ناضجة كالزوجة والأخت أن تهرعا إلى الغرفة وقد انفتح لهما باب أمل جديد .. فلعل الرجل أن يكون قد عاد إلى وعيه بعد إغماء التبس عليهم بالموت وبخاصة أنهم طوال الوقت كانوا فى عجب شديد لموته المفاجئ ..

ومنذ البداية راح عبد السلام محمد – الولد الأصغر – يدبدب بقدميه ويلوّح بذراعيه ويندفع إلى الأمام والخلف ويرتمى بصورة مضحكة على أقرب مقعد .. فإن لم يجد مقعدا دفن رأسه فى صدر زوجة عمه وهو فى أثناء ذلك كله يصيح بلازمته «ياخسارة يا بابا» .. كل هذا بأسلوب كاريكاتيرى صارخ أكده المؤلف ببعض عبارات فى النص كقوله «اصحى يا بابا» ، موش عايزين يعملوا لك نعى.. هو أبويا كان شوية .. أبا كان كتير كتير كتير .. » .

ومع ذلك فقد كان لكل شخصية نصيبها من مثل هذا الحوار الذى يهدف إلى إثارة الضحك وأن تناقض مع طبيعة الموقف والشخصية ..

حتى الزوجة كان لها نصيبها من التهكم على زوجها ، فحين ينبئها ابنها بأنه وجد فى محفظة أبيه أربعة جنيهات ونصف جنيه تبدى عجبها لأنها كانت قد أعطته قبيل وفاته خمسة جنيهات وتقول « هو لحق يصرفهم وهو ميت ! » ..

وحين يحدثها ابنها عن «مكانة أبيه» وأنه جدير بنعى لائق تسأله متعجبة «مكنة ؟ هو يا ابنى أوك كان له مكن ؟

ومع أن شاكر «بك» وزوجته يمثلان الفرع الغنى المترفع من الأسرة ، فقد أخطأ المؤلف والمخرج حين جعلاهما على هذه الصورة المشكوفة من التعاطف المفتعل .. »

فزوجته تنخطر فجأة فى بكاء ظاهر التكلف ثم تكف فجأة عن البكاء لتسأل سؤالا فيه كثير من الغمز واللمز تصاحبه حركات من ساقيها وحاجبيها تكشف عن حقيقة شعورها ، وشاكر يبدو فى غاية الضيق لتلك المهمة الثقيلة التى أُلقيت على عاتقة من تدبير جنازة أخيه ، وينتهز أول فرصة للخروج – بطريقة فاضحة – على أن يعود فى الصباح . وقد عرفنا نعمان عاشور مصورا ممتازا للشخصية المصرية وجو الحياة فى مصر ، ولكنه قد جانب التوفيق فى هذا الموقف، فما أظننا على هذا القدر من الجحود فى مثل هذه المناسبة التى تستخرج أنبل ما فى نفوسنا من تعاون وتعاطف .

وقد يكون ذلك محتملا لو خرج المشاهد فى النهاية بما يبرر صبره على هذه المكاره .. ولكن المسرحية تتكشف فى النهاية عن مغزى يشبه الفكاهة إذ ينشر كل من الأخوة الثلاثة نعيًا لفقيد غير نعى ابنه المتواضع . يسمى فيه أخاه «الوسيط التجارى» بدل «السمسار» مهنته الحقيقة .

وتنتهى المسرحية بدبدبة عبد السلام محمد وتلويحه وصراخه «ياخسارة يابابا» . وإذا كان تصوير العقوق والغرور هو غاية المؤلف فى المسرحية فهو هدف لا يرتبط بالضرورة بالموت ، وقد كان من الممكن تصويره فى أى إطار آخر غير هذا الإطار الفاجع ..

الليلة الحمراء :

وفى أعقاب الليلة السوداء تبدأ الليلة الحمراء : فهمى موظف أعزب يعيش وحده فى مسكن صغير وقد جاء فى تلك الليل المعلم فتوح - سائق الحنطور الذى كسد عمله - ومعه ميمى المغنية الراقصة التى كسدت تجارتها هى الأخرى بعد ماض حافل ، لكى تقيم مع هذا الموظف تخدمه وترعى شئونه . ولكن فهمى رجل محافظ يخشى على سمعته الأقاويل ويخاف أن يفاجئه الأسطى حنفى الحلاق وصحابه ليقضوا سهرتهم لديه فى الشرب والغناء .

وفى النهاية يقتنع فهمى على مضض بقبول ميمى ، ثم يدخل الأسطى حنفى ورفيقاه زكى ويتلو بآلاتهم الموسيقية وشرابهم وطعامهم ، ويحدث ما كان متوقعا من مثل تلك البداية التى بدأت بها المسرحية . فالزائرون يريدون أن يبدأوا شربهم وغناءهم وفهمى مشفق أن يفطنوا إلى وجود ميمى ، وبعد جدل طويل ومفارقات مما يحدث عادة فى مثل تلك المواقف المسرحية المألوفة يجبره فهمى على الجلوس ليستمع إلى لحن الأسطى حنفى الجديد «تانجو ميمى» ، وفى النهاية يكتشف الزائرون وجود ميمى فيأسفون لما سببوه لمضيفهم من حرج ، ونعرف من حوارهم مع ميمى مزيدًا من تاريخها يفترض أنه إلقاء من الضوء على جانبها الإنسانى تمهيدًا لما سيحدث فى ختام المسرحية . ولكن قبل أن ينصرف الأسطى حنفى ورفيقاه تسمع دقات عنيفة على الباب يحسبونها لأول مرة من الشرطة ثم ينجلى الأمر عند دخول زميل جديد هو الحاج عبد الجليل يقول كلاما مقتضبًا لا طائل من ورائه عن حماه الأسطى حنفى ، ثم يخرج معهم كما دخل دون أن يدرى المشاهد لم دخل ولم خرج ..

والمسرحية ذات الفصل الواحد إطار ضيق أشبه بالقصة القصيرة يسلتزم الاقتصاد والتركيز ولا يحتمل كل هذه البعثرة فى الحوار الطويل الواقعى ، بل الذى يتجاوز الواقع أحيانا ، فى دخول شخصيات لا ضرورة لها ، وفى تناول الشراب والطعام وغير ذلك لمجرد أنها ليلة حمراء .

على أن أغرب ما فى المسرحية نهايتها . وهى نهاية مرسومة تسير وراء

اتجاه ظاهر فى أغلب أعمالنا المسرحية الأخيرة من تصوير الجانب الخيّر فى شخصية «المومس الفاضلة» أو ما يشبهها من الشخصيات ، ذلك أن ميمى ليست من سوء السيرة كما تبدو أو كما يتحدث الناس ، فهى امرأة مكافحة شقت طريقها إلى الفن بعد كفاح طويل وأسدت خدمات جليلة إلى أهل حيها . وهى الآن وحيدة ضائعة ، ولكنه ضياع الإنسان ذى التجربة الواسعة العميقة الذى امتص الحياة كما تمتص الليمونة – كما يقوم المعلم فتوح – وتريد الآن أن تمضى بقية حياتها فى سلام . وفهمى أيضًا إنسان وحيد ضائع ، فلماذا لا يتزوجان ! وهكذا – فجأة بلا مقدمات – يعرض فهيم عليها الزواج وهو يضمها إلى صدره متغنيًا «ميمى – ميمى يا حبة عينى» .

نهاية رومانسية تناقض طبيعة الموقف والشخصية ، فالزواج ليس مجرد صلة عاطفية تقوم بين رجل وامرأة ، وإنما هو إلى جانب ذلك رابطة اجتماعية لها مسئولياتها ووراءها حقوق وواجبات وعلاقات إنسانية . ولا يمكن – إذا أريد لهذا السلوك فى عمل فنى أن يكو ذا مغزى معين – أن يندفع الرجل إليه فى نزوة عابرة. فكيف بفهمى المحافظ الذى ظل يحاور المعلم فتوح ويداوره حتى ضقنا ذرعا به، والذى ظل يدور كالفأر المفزع فى الغرفة حين أقبل عليه أصدقاؤه خشية أن يفطنوا إلى وجود ميمى بمسكنه !

حقا قد يحدث مثل هذا التعاطف بين شخصيتين ضائعتين فى لحظة عابرة قد تنقضى ، ثم تترك ذكريات عميقة عند هاتين الشخصيتين ، وهناك قصص قصيرة ممتازة صوّرت مثل هذا اللقاء العابر وما ينطوى عليه من معان إنسانية رقيقة . أما أن ينتهى هذا اللقاء بالزواج فأمر يحتاج إلى تمهيد طويل تتحول فيه شخصية ضعيفة طيبة محافظة كفهيم ، إلى إنسان جرىء واسع الفكر كبير القلب لا يعبأ بقول الناس ولا بما يمكن أن يجره عليه ذلك الزواج من متاعب. وهذا مالا يتيحه للمؤلف إطار صغير كالمسرحية ذات الفصل الواحد ..

روز اليوسف ١٦ مايو ١٩٦٦ .

الحاجز

لعل من أهم الظواهر التى تلفت نظر الدارس لفنون الأدب العربى المختلفة فى البلاد العربية ، تخلف الفن المسرحى نسبيا عن سائر هذه الفنون .. ففى كثير من تلك البلاد لا تكاد توجد إلا فرق مسرحية قليلة لا يختلف معظمها كثيرًا عن فرق الهواة والمدارس والجامعات . ويتبع ذلك بالضرورة قلة عدد الكتاب المسرحيين وقدرة الممتازين منهم . لارتباط التأليف المسرحى ارتباطا جوهريا بوجود مسارح حقيقية يمكن أن تجد عليها هذه الأعمال طريقها إلى الجماهير .

ومع أن الفن المسرحى كان من أسبق الفنون الأدبية الحديثة إلى الظهور فى مصر ، فإنه ظل متخلفها إلى حد كبير عن الرواية والقصة القصيرة حتى السنوات القليلة الأخيرة التى شهدت النهضة الحديثة وأسفرت عن كثير من المواهب الممتازة فى التأليف المسرحى .

وليس هنا مجال التعليل لهذه الظاهرة .. ولكن مما لا شك فيه أن المسرح — فى هذه المرحلة التى يجتازها العالم العربى — ينبغى أن يحتل مكانة مرموقة بين الفنون الأدبية الأخرى ، لا لأنه وسيلة سريعة للنجاح الجماهيرى للكتاب والممثلين والمخرجين ، بل لأنه أداة فعالة فى خدمة المجتمع والمشاركة فى نموه الحضارى وتطوره نحو مستوى أفضل من الأخلاق والذوق والعلاقات الاجتماعية، والفن الواعى لحقائق الحياة وروح العصر .. فهذا التلقى الجماعى للعمل المسرحى المجسم بالتمثيل والإحراج ، ينفذ بكل ما فى العمل من قيم إلى وجدان الجماهير ويخلق بينهم إحساسا حيا مشتركا بما يعالج من قضايا ومشكلات ..

لذلك سعد المشاهدون بمسرح الجمهورية فى الأسبوع الماضى حين قدم

إليهم «مسرح الخليج العربى الكويتى» مسرحية «الحاجز» فى ختام عامة الثالث وبداية عامة الرابع .. إذ رأوا فى تأليفها وإخراجها وتمثيلها مستوى فوق ما كانوا يأملون من فرقة وليدة فى بلد عربى لا تتجاوز حياة المسرح الحديث فيه بضع سنين . ونهضة المسرح فى أى بلد تقترن دائما بنهضة ثقافية مماثلة .. لذلك لم يكن غريبًا أن نعلم أن نشاط هؤلاء الشباب من الفتيان والفتيات لم يقتصر على تقديم المسرحيات وحدها ، بل تجاوزه إلى إنشاء مجلة مسرحية وإقامة ندوات ثقافية يناقشون فيها ألوان النشاط الأدبى المختلفة فى العالم العربى ، وإنشاء مكتبة مسرحية تضم ذخائر المسرح فى النصوص والدراسة ..

ومسرحية الحاجز تصور الصراع الخالد بين القديم والجديد ، بين جيل متمسك بقيمه وتقاليده التى نشأ عليها ، وجيل متطلع إلى قيم وتقاليد جديدة تفرضها طبيعة الحياة بكل ما جلبته إلى الكويت من ألوان التطور الذى يغير وجه الحياة فيه من يوم إلى آخر .. لذلك رأى مؤلفها الأستاذ صقر الرشود – استجابة لمقتضيات تلك المشكلة العصرية – أن يكتبها باللهجة الكويتية . وقد أحس المشاهدون أول الأمر بشىء من القلق إزاء تلك اللهجة التى كانت تفوتهم بعض عباراتها وألفاظها الشعبية أحيانا .. ولكنهم ما لبثوا أن ألفوها بعد قليل حين استغرقوا فى متابعة موضوع المسرحية ، وأعانهم التمثيل والإشارة والحركة على بعض ما استعصى عليهم أن يفهموه منها .

وقد كانت هذه اللهجة المحلية مثار كثير من المناقشات بين المشاهدين ، بعضهم يرى فيها شاهدا على ضرورة التزام المسرح للغة الفصحى . وبعضهم يرى أن طبيعة المشكلة وشخصيات المسرحية وأحداثها ما كانت لتخرج فى هذه الصورة النابضة بالحياة والحركة والفكاهة الممتعة ، لو لم تكتب بهذه اللهجة المحلية .. والحق أن هذه القضية لا ينبغى أن تثار – كما يحدث دائما – على أنها خصومة بين العامية والفصحى . فالتأليف المسرحى – بحكم اعتماده على الحوار – له وضع الخاص بين الفنون الأدبية الأخرى .. وينغى أن يكون تقدير المؤلف

لطبيعة موضوعه هو الحكم بين هاتين الوسيلتين من وسائل التعبير . . وإذا كان من أهم غايات أدبنا الحديث أن يخاطب العرب قاطبة فى كل أقطار العالم العربى، فإنه له مع ذلك غاية جليلة أخرى هى مخاطبة العرب فى القطر الذى ينشأ فيه وتصوير مشكلاتهم بأقدر الأساليب على الإقناع والتأثير .

وتدور أحداث المسرحية فى بيت تاجر كويتى ميسور يريد أن يزوج إحد ابنتيه ، «موضى» لابن أخيه على غير إرادتها . فابن عمها شاب ضعيف الشخصية ليس له من وسيلة إلى قلبها إلا قرابته واعتماده التام على عمه ليحقق له ما يريد.. وهى تحب شابا مثقفا من الجيل الجديد يراسلها وتراسله.. وقد تعاهدا على الزواج. وشقيق الفتاة يأخذ جانبها لأنه أيضًا مثلها ومثل صديقها من الجيل الجديد ، وله مثلها مشكلته مع أبيه ، فأبوه يفرض عليه العمل فى التجارة ، وهو على حد تعبيره لا صلة له بالتجارة إلا أنها عمل أبيه . وهو يريد أن يدعو أصدقاءه وزوجاتهم إلى البيت ليسمروا ويرقصوا ويطعموا .. وأبوه لا يرضى ، بعد حوار طويل ، بأكثر من أن يسمر الرجال معه فى الطابق الأول وتسمر السيدات مع زوجته فى الطابق الثانى .. وتمضى أحداث المسرحية فى محاولات يائسة من الولد وشقيقته لإقناع أبيهما بما يريدان ، ولكن الوالد متمسك برأيه ، ومن ورائه زوجته أشد محافظة وأكثر صلابة وأحرص على معالجة الأمر بشدة لا هوادة فيها..

ويسدل الستار على الشقيقن .. وقد سلطت عليهما أضواء حزينة كئيبة .. الشاب لا يدرى كيف يخرج من مأزقه ، والفتاة فى يدها رسالة من صديقها قد صرفها اليأس عن أن تقرأها كما كانت تفعل من قبل .. وفى تفردها الموحش على المسرح الخالى نلمس أزمة الجيل الجديد كما أراد أن يصورها المؤلف . ونحس بذلك الحاجز الصفيق الذى يفصل بين هذين الجيلين ..

والحق أنى قد أحسست بشىء من الغرابة نحو هذه المكاشفة الصريحة من الفتاة لأبيها بمشكلتها العاطفية . ونحو تلك الجرأة التى يخاطب بها الولد أباه .. ولكن يبدو أن ذلك كان شيئا لابد منه مادام المؤلف قد اختار هذه المشكلة

العاطفية لتكون محورا لمسرحيته ، ومركز الصدام بين القديم والجديد .. وطالما اتخذ الكتاب من مسرحيين وروائيين أمثال هذه القضية العاطفية وسيلة ناجحة لتصوير هذا الصدام . ولكن هذا النجاح لا يتحقق إلا إذا تلبست القضية بأوضاع اجتماعية وأخلاقية وفكرية تعمق وجودها وتخلع عليها من الدلالات ما يجعلها صالحة لخلق صراع حقيقى بين القديم والجدد .. وبدون إقامة هذه الصلة بين المشكلة العاطفية وغيرها من المشكلات يخرج العمل المسرحى فى إطار رومانسى أقرب إلى التجريد والعاطفة المسرفة .

والحق أن المؤلف قد حاول أن يعقد الصلة بين هذه المشكلات من خلال موضوعه العاطفى عن طريق الحوار المتصل بين الولد وأبيه .. فالولد بحكم اتصالاته بالحياة وجرأته النسبية على المصارحة ، كان وسيلة صالحة لعقد مثل هذه الصلة أكثر من شقيقته .. ولكنه مع ذلك لم يمس أحوال المجتمع الكويتى وما يجرى فى قيمه الأخلاقية والفكرية والاجتماعية والحضارية بوجه عام ، إلا مسًّا رفيقا .. وقد يكون للمؤلف فى ذلك بعض العذر .. فالمرأة فى مجتمع محافظ ينتقل نقلة حضارية حاسمة – تمثل قضية هامة من قضايا تلك المرحلة بالنسبة إلى المرأة والرجل على السواء .. وفى تطلعها إلى الحرية تتمثل كثير من القيم الاجتماعية التى قد تبدو ضعيفة الصلة بهذه القضية الخاصة .

ومن الإنصاف للمؤلف أن نذكر له بالخير أنه قد التزم جانب الاعتدال فى تصوير هذا الجانب العاطفى حتى فى أشد المواقف إغراء بالإسراف ، كذلك الموقف الذى يتناول فيه الشاب المحب الرسالة الأخيرة لحبيبته عن طريق التمثيل الصامت البليغ . وإذا كانت الفتاة قد كاشف أباها فى صراحة بمشكلتها العاطفية فقد ربطتها دائما بمعنى الحريّة التى تتطلع إليها ، ولم تعبر عنها فى إطار عاطفى محض . وقد التزم التمثيل بهذه الروح الهادئة المعتدلة وأدى الممثلون جميعا أدوارهم على هذا المستوى الموضوعى .. وقد نستثنى من ذلك محمد المنصور فى دور فارس شقيق الفتاة فقد كان فى أدائه وحركاته وإشاراته شىء غير قليل من

المبالغة .. ربما أغرته به قدرته على إشاعة المرح وإثارة الضحك وإحساسه باستجابة الجماهير لهذه المبالغة .

وقد كان بناء المسرحية – بوجه عام – موفقا إلى حد كبير لولا بعض الإطالة فى الحوار وبخاصة فى بداية الفصل الثانى ، حين ظل الأب والأم يتحاوران أكثر من ربع ساعة ليجدا حلا للمشكلة : فالأب حريص على أن يزوج ابنته لابن أخيه ولكنه لا يحب أن يجبرها إجبارا على ذلك لأنه يرى فيه خروجا على الدين ، وهو أيضا مصمم على ألا تتزوج ابنته ممن تحبه لأن فيه خروجا على التقاليد .. والأم تطالب بمزيد من الصلابة والصرامة .. ومما زاد إحساس المشاهد بطول هذا الحوار أنه لم يقطع لحظة واحدة بدخول شخصية أخرى ، وأنه لا يضيف كثيرًا إلى ما عرفه من جوانب المشكلة . هذا إلى أن الخلاف بين الأب وزوجته لا يمثل خلافا حقيقيا فى الرأى إزاء المشكلة .. فكلاهما مصمم على أن تتزوج الفتاة من ابن عمها .. وهما إذن متفقان فى الغاية وإن اختلفا فى الوسيلة .

أما نهاية المسرحية .. فقد كانت فى غاية البراعة .. إذ صورت عن طريق الخاتمة المفاجئة المفتوحة والمسرح الخالى والإضاءة المركزة الكئيبة ، هذا الحصار المضروب حول الفتى والفتاة دون أن يمضى المؤلف فى تتبع المشكلة كما كان يستطيع أن يفعل مؤلف مسرحى لا يتمتع بحس مسرحى سليم .

وقد كان الإخراج فى جملته موفقا ، وإن كنا نأخذ على المخرج – مؤلف المسرحية – تنظيمه الأثاث بطريقة فيها شىء من الجمود ، وابتعاده بالمنظر إلى خلفية المسرح أكثر مما ينبغى ، دون أن يستغل مقدمة المسرح ليتيح للمثلين مزيدا من حرية الحركة ومزيدًا من القرب إلى الجمهور .. ولكن المؤلف فى حدود هذه الرقعة الضيقة التى فرضها على نفسه .. قد استطاع أن يحرك الممثلين فى براعة.

وقد أعانه على ذلك ممثلون موهوبون . أجادوا أدوارهم إجادة فائقة .. كانت أسمهان توفيق ممتازة فى دور «موضى» الفتاة الثائرة وحققت توازنا جميلا بين ثورتها وإحساسها بالقهر والعجز .. وكذلك أجادت سعاد عبد الله فى

دور الشقيقة عواطف .. أما منصور فقد كان بارعا فى الاحتفاظ بتلك السمة من المسكنة والبلاهة وضعف الشخصية ، من خلال حركته الجامدة وإشاراته البطيئة الموحية دون حاجة إلى كثير من الحديث ... وكان محور هذه الشخصيات جميعا، ممثلين ممتازين هما خالد العبيد فى دور الأب ونوال الباقر فى دور الأم .. هذا بحيويته الفائقة وفكاهاته اللاذعة .. وتلك بعنادها وثرثرتها ولهجتها وحركاتها التى مثلت جمود الجيل القديم أبرع تمثيل ..

تحية لهؤلاء الشباب المثقفين الموهبين .. رجاء أن يكونوا طليعة نهضة مسرحية شاملة فى أرجاء الوطن العربى كله ..

روز اليوسف ١٨ يوليه ١٩٦٦

بنك القلق .. «مسراوية الحكيم»

الأستاذ توفيق الحيكم – كأى فنان كبير – دائم السعى وراء أشكال جديدة من التعبير تتيح له أكبر قسط من الأصالة وأقدر إطار على إضافة جدد إلى الفن الذى يكتب فيه . حاول فى «الصفقة» أن يبتكر لغة ثالثة فيها من المرونة والسلاسة، معا ما يحل مشكلة الفصحى والعامية فى المسرح . وحاول فى مسرحية «يا طالع الشجرة» أن يكتب شيئا يشبه اللامعقول «ولكن على أساس من تراثنا الشعبى » . أما فى مسرحيته الأخيرة «بنك القلق» التى أتم نشرها أخيرًا فى الأهرام فقد هدف إلى «عقد زواج بين المسرحية والرواية» فزاوج بين السرد والحوار ، إذ يبدأ فيقص طرفا من حياة الشخصيات وطبائعها ويروى شيئا من سير الأحداث وتطورها .. ثم ينتهى إلى مشهد مسرحى يجرى على الطريقة المسرحية المألوفة ، ثم يعود فى نهاية المشهد إلى السردىّ إلى أن ينتهى إلى مشهد جديد .

ولكن يبدو أن «التعادلية» – ذلك المبدأ الذى نادى به توفيق الحكيم – مازال يتحكم فى كل محاولاته للتجديد . فقد حاول فى تجديده فى اللغة أن «يعادل» بين الفصحى والعامية بلغة إذا روعيت فى نطاقها قواعد الإعراب كانت فصحى ، وإذا أهملت كانت عامية ، وهكذا يكون لكل من اللغتين حظهما المتعادل فى هذه الوسيلة الجديدة من التعبير . وفى «يا طالع الشجرة» محاولة أخرى للمعادلة بين المعقول واللامعقول ، إذ يجرى الحوار واستخدام اللغة على الطريقة المألوفة فى المسرحية التقليدية ، على حين يختلط الماضى والحاضر وبعض الأحداث والوقائع على طريقة اللامعقول ..

وهذه الروح المشدودة بين التجديد والمحافظة هى التى فرضت أيضا على «بنك القلق» هذا التعادل بين المسرحية والرواية على نحو لم يحقق ذلك «الزواج»

الذى أراد الكاتب أن يحدث بنهما ، فكل منهما تؤدى وظيفة مستقلة عن الأخرى دون أن يتم بينهما ترابط حقيقى .

يروى السرد بعض الأحداث والوقائع ، ثم يسلم الخيط إلى الحوار فيجرى على الطريقة المألوفة فى المسرح دون أن يدرك القارئ سببا مفهوما للمراوحة بين الأسلوبين . فالسرد لم يكن عاجزا عن استيعاب ما جاء فى الحوار ، والحوار كان قادرا - بإضافة عبارات يسيرة - على بيان ما جاء فى السرد .

الحق أن هذه الطريقة ليست جديدة حتى عند توفيق الحكيم نفسه ، ففى «عودة الروح» مثل هذه المزاوجة بين طبيعة الرواية والمسرحية تتمثل فى صفحات من السرد تتلوها صفحات كاملة من الحوار ، وهى ليست جديدة على التأليف المسرحى الحديث أيضًا فقد مارسها من قبل كثيرون منهم بريخت وثورنتون وايلدر . ولكن هذين الكاتبين كانا يهدفان من وراء ذلك إلى فلسفة فنية معروفة هى أن يحطما «توهم الحقيقة» عند المشاهد ويشركاه منذ البداية فى المشكلة التى تعرض أمامه على المسرح . وقريب من هذا التجديد ما كان يفعل برناردشو فى توجيهاته المسرحية الطويلة . وقد كان هدف من ذلك فيما يبدو - أن يكشف عن طبيعة شخصياته وتاريخه وشىء من عواطفها حتى لا يضطر إلى أن يحمل الحوار كل هذه العناصر ، إلى جانب النزعة الفكرية الغالبة على مسرحياته . لذلك أحب ألا يصرفنا النظر فى أمر هذا التجديد عن النظر فى قيمة ذلك العمل الفنى مهما يكن الإطار الذى يمكن أن تضمنه فيه ..

والرواية - إذا كان لابد أن نستخدم هذا الاصطلاح الطريف - تروى قصة شابين فشلا فى الدراسة والحياة .. أما «أدهم» فقد نشأ نشأة فقيرة وعشق الفن منذ طفولته واعتنق مذهبا يساريا متطرفا انتهى به إلى الاعتقال . وأما شعبان فقد جنت عليه نزعاته الحسية المسرفة فتزوج وطلق أكثر من مرة ولم يعد له من هم إلا البحث عن متعة جديدة .

ونلتقى فى بداية الرواية بأدهم وقد وقف فى أحد الملاهى الليلية يستعرض

لهوه ورواده على نحو يوحى بأن هذا الملهى يمكن أن يكون رمزا للحياة الحديثة كلها بنماذجها البشرية المتلة ، وبما يسيطر عليها من قلق وخوف . والحق أن هذه اللوحة من أجمل ما رسم المؤلف من لوحات فى هذا العمل ومن أقردها على تحمل ذلك الرمز دون تعسف فى التأولى .

وهذا البناء البشرى الذى يتألف من مجموعة من اللاعبين يقفون واحدا فوق الآخر على قدمى لاعب يرقد على خشبة المسرح وفى القمة تقف لاعبة على رأسها إبريق من الشاى ، يمكن أن يكون رمزا للمجتمع الإنسانى الحديث .

إنهم يشعرون أن كيانهم مهدد بالسقوط لأية نزوة تعرض لأحدهم . وذلك المتفرج الأكول ، وهذه الفتاة الشابة المتطلعة إلى الحياة وأمها المحافظة ، وهؤلاء الراقصات اللاتى يُجدن «حلب» جيوب الزائرئين . كلهم نماذج من القلق الذى يستبد بالإنسان فى العصر الحديث ..

ويخرج أدهم المهلى فيلتقى مصادفة بشعبان زميله القديم فى الدراسة ويتشاكيان الضياع والإفلاس ، ثم يعرض أدهم على صديقه مشروعا غريبا هو إنشاء بنك للقلق مهمته أن يعالج عملاءه من القلق وأن يعالج العملاء فى الوقت نفسه صاحبى البنك من قلقهما ..

وبعد محاولات بدائية لإقامة المشروع فى مسكن أدهم المتواضع يفد إليهما إقطاعى قديم فينضم إليهما ويؤثث لهما مكتبا محترما فى شارع معروف، ويكثر عملاء البنك ونرى فيهم نماذج مختلفة من القلق ، بعضها شخصى وبعضها ينطوى على «تذمر» ذى طابع سياسى . وأخذ الاقطاعى يقتنص هذه النماذج الأخيرة ليتخذها مطية لأغراضه السياسية إلى أن يكشف شعبان أمره عن طريق المصادفة . . ويقرر الصديقان أن يبلغا عنه الشرطة لمراقبته . وتنتهى المسرواية.

وإذا كانت روح الفكاهة غالبة على هذا العمل فإن ذلك لا ينفى جدية الموضوع الذى يعالجه . لذلك ينبغى أن نتساءل عن مدى نجاح تلك النماذج الإنسانية المختلفة فى تصوير ذلك القلق العصرى . حقا إن تلك النماذج فى

مجموعها ترسم صورة متكاملة لما يستبد بالإنسان من قلق فى العصر الحديث ولكنها مع ذلك لا تنفذ إلى روح ذلك القلق وجوهره الكامن تحت هذه الظهواهر والأعراض .

فالاهتمام الزائد بالكرة فى العالم أجمع ، ومشكلة المواصلات ، وانحراف الشباب ، وتحديد النسل ، وتوزع أسرة تريد أن تزوج ابنتها بين الخضوع للتقاليد الجارية فى تأثيث البيت وبذخ الأعراس ، وبين الاقتصاد الذى تفرضه مواردها المحددة .. كل هذه ظواهر تنبع من قلق حقيقى أكثر عمقا وشمولا والتصاقًا بروح العصر . ومن الممكن لو وفق الكاتب إلى اختيار نموذج واحد يتثمل فيه هذا القلق الحقيقى أن يعالج كثيرًا من المشكلات التى تؤرق ضمير الإنسان وتزعزع حياته وتنتج كل هذه الظواهر المختلفة .

فأزمة المواصلات قد تزعج الناس ، وخلاف أفراد الأسرة الواحدة حول الكرة قد يثير بينهم بعض المتاعب ، ومشكلة تأثيث بيت لعروس قد ترهق ميزانية الأسرة ، ولكن كل هذه مشكلات بروض الإنسان نفسه على مواجهتها واحتمالها بحكم ممارسة الحياة .. وقد يجد لها حلولا فى كثير من الأحيان .. أما أوزار حربين عالميتين وحروب محلية أخرى كثيرة ، والخوف من حرب ثالثة مدمرة ، والسأم من آلية الحياة الحديثة ، ومواجهة الكشوف العلمية الخطيرة بكل ما يمكن أن تجلبه إلى حياة الإنسان من تطور بعيد .. والقيم الأخلاقية والاجتماعية المتغيرة بسرعة لم يشهد لها الإنسان نظيرًا من قبل وغربة الفرد فى المجتمع العصرى ، فإنها عناصر جوهرية فى خلق ذلك القلق الوجودى الذى يسيطر على إنسان الحياة الحديثة .

وقد كان من الممكن لأى من تلك الظواهر التى عرضها المؤلف للقلق أن تصبح وسيلة للكشف عن تلك العناصر الجوهرية لو أن المؤلف قد استقصاها كما ينبغى حتى يلمّ جذورها الحقيقية .

لكن طبيعة «البنك» التى تستلزم عملاء عديدين يروحون ويجيئون

قد فرض عليه أن يكتفى بعرض سريع لها لا يخرج عن إطار النقد الاجتماعى أو الأخلاقى ، ويحس القارئ فيها بشخصية المؤلف أكثر من إحساسه بالشخصية المسرحية نفسها .. هكذا يتحدث مثلا العميل التاسع عن مشكلة قيادة سيارة : «حقا إن لم يكن الإنسان عنده نظر سليم وأعصاب متينة فيحسن به ألا يقود سيارة . خصوصا الأعصاب. أى: أعصاب لا تهتز وأنت ترى أمامك فى كل خطوة شوارع فى اتجاه واحد وشوارع عليها لافتات ممنوع الدخول ، وشوارع تأخذ فيها اليمين فقط، وشوارع فيها يمينك ويسارك حسب ما تريد ، وشوارع ممنوع فيها الوقوف. وشوارع يمكن أن تقف فيها على اليمين فقط ؟ .. شيء يلخبط العقل يا أستاذ » !

فهذه القيود العديدة فى الحياة الحديثة سواء اتصلت بقيادة السيارة أو بسلوك الإنسان فسه فى زحمة الحياة ، كان يمكن لو تمهل المؤلف عندها أن تصبح أكثر عمقا وشمولا وأقدر على بيان ما فى طبيعة الحياة العصرية من دواعى القلق الحقيقى ..

ومثل هذا ملاحظة سريعة أخرى حول تحديد النسل، ذلك الموضوع الاجتماعى الخطير .. لم يستطيع المؤلف إلا أن يمسه مسا رقيقا لسبب آخر هذه المرة غير تعدد عملاء البنك .. فقد جاءت هذه الملاحظة فى السرد الروائى .. ولما كان هذا السرد – كما قلنا – مجرد تمهيد للمشهد الدرامى ورواية لبعض الأحداث وعرضا لبعض الشخصيات التى لا نريد فى المشهد ، فإن المؤلف لم يستطع أن يتابع فيه أى خيط من خيوطه الكثيرة الحافلة بالإمكانات ، واضطر أن يكتفى بهذه الملاحظات العابرة وهذا العرض السريع . .

ولعل أبلغ مثل لما أصاب هذا العمل الأدبى من ضرر لفقدان الجانب السردى ما كان ينبغى أن يكون له من أهمية ومن التحام بالجانب المسرحى ، أن قصة فرعية خصبة ممتعة قد ضاعت فى غمار الملاحظات والوقائع المادية المتعاقبة رغم كل ما تحتويه من إمكانات رواية كاملة .. فقد كان لذلك الإقطاعى الوصولى ابنة أخ تدعى ميرفت مات عنها أبوها محترقا فى ظروف غامضة ، واعتقدت أن أمها

ماتت كذلك لاختفائها بعد مصرع زوجها ، وقامت خالتها برعايتها وضحت من أجل ذلك بشبابها حتى أصبحت عانسا على مشارف الكهولة . وفتن شعبان - زميل أدهم فى إدارة البنك - بجمال ميرفت ورأى بخبرته السابقة أن أفضل سبيل إليها أن يتقرب إلى خالتها ، وهكذا خدعت الخالة بتودده الزائف وأسلمت نفسها إليه فى بيت خاص بالمعادى .. وهناك يكتشف السر وراء تضحية الخالة واختفاء الأم ..

فقد خانت الخالة أختها مع زوجها وحين اطلعت الأخت على الخيانة أشعلت النار فى فراش زوجها لتحترق معه . ولكن قدر لها النجاة وأصيبت بالجنون من هول الصدمة ، وهى الآن تقيم فى غرفة بذلك البيت الخاص دون أن تدرى ابنتها ميرفت شيئًا عن ذلك الماضى البعيد ..

هذه القصة بكل ما فيها من عناصر المأسة أصبحت مجرد ظاهرة من ظواهر القلق ووسيلة للكشف عن خداع ذلك الإقطاعى ، إذ عثر شعبان فى ذلك البيت على صناديق أشرطة التسجيل التى كان يستدمها الإقطاعى فى تسجيل أحاديث «المتذمرين» .

وقد يقال إن المؤلف لو أفاض فى هذه القصة لكتب شيئًا آخر غير بنك القلق. ولكنّا يمكن أن نقول أيضًا : ما جدوى إقحام مثل هذه القصة التى استغرقت جانبا غير قليل من «المسرواية» - وإن كان غير كاف لاستقصائها - مادامت لا تخدم الهدف الكلى للعمل خدمة حقيقية ؟

وشبيه بهذا إقحام ذلك الإقطاعى على الرواية دون رسم كامل لشخصيته ودوافعه وأهدافه ، يتناسب مع الدور الكبير الذى قام به فى تأسيس البنك ونجاحه. ولكن المؤلف - فيما يبدو - قد أراد أن يحشد فى عمله أكثر قدر من الملاحظات الاجتماعية والأخلاقية والنفسية والسياسية ، فكان لابد من هذه الشخصية لكى تكتمل الصورة ، ولكنها - مع الأسف - صورة ممزقة الأوصال جنى عليها ذلك الإطار المصنوع الذى أراد المؤلف أن يعقد فيه «زواجا» بين الرواية والمسرحية لسبب غير مفهوم .

وقد جنى ذلك التشعب على شخصية كان يمكن أن تكون من شخصيات المسرحية الأولى ، وهى شخصية الإقطاعى الذى قام يدور كبير فى تأسيس البنك ونجاحه ، فلم تتضح غايته وضوحا كافيا ، وإن كنا نحسها على نحو مبهم فى اهتمامه بتلك الألوان من القلق التى تنطوى على تذمر ذى طابع سياسى - وقد كانت هذه الشخصية جديرة أن تجمع خيوط ذلك القلق ليصبح - على اختلاف الأفراد صورة حقيقية لروح العصر والمجتمع . لكن حرص المؤلف - بلا سبب مفهوم - على المزاوجة بين الرواية والمسرح أشاع فى هذا العمل كثيرا من التمزق والاختلاط .

روز اليوسف أول أغسطس ١٩٦٦

القاهرة « ٣٠ » .. أم « ٥٠ » ؟

ذهبت لأشاهد فيلم «القاهرة ٣٠» وفى نفسى آمال كبار بعثها ذلك الثناء الكبير الذى أفاضه النقاد على ذلك الفيلم . والمرء يتوقع – حين يتأهب لمشاهدة فيم جيد أن يرى عملا يجمع بين قصة ممتازة وأسلوب فنى ، إن لم يكن كله جديدًا وأصيلا ، فلابد أن يكون فيه قدر من الجدة والأصالة تجعل منه إضافة حقيقية لذلك الفن .

ومع أن امتياز التمثيل عنصر جوهرى فى كل فيلم جيد فإنه لا يمكن أن يكون وحده مقاسَ الأصالة الفنية ، فكم من أدوار أداها أصحابها أداء رائعًا فى أفلام رديئة تنقصها العناصر الأساسية فى الفن السينمائى .

وإنما يتحقق الامتياز الأصيل حين يكون هذا التمثيل الرائع فى إطار ملائم من روعة الإخراج والتصوير ، وما يمكن أن يقال عن التمثيل ينطبق كذلك على دور القصة فى الفيلم . وقد أحسست وأنا أشاهد الفيلم ، أن مضمونه الاجتماعى من وراء كل ذلك الثناء المستفيض الذى أغدق عليه .. فمنذ اللحظة الأولى الأولى بواجهنا الطالب «على طه» بقوله فى مناقشة مع زملائه «لا حل إلا الاشتراكية» . ثم يسير هذا الخط الاشتراكى موازيا طول الفيلم للخط النفسى الأخلاقى – الذى لا يخلو مع ذلك من مضمون سياسى متمثلا فى قصة محجوب عبد الدايم وإحسان شحاته .

ومع أن هذا الخط السياسى ضئيل الشأن فى رواية نجيب محفوظ «القاهرة الجديدة» بالقياس إلى الدراسة النفسية ، فإن الأستاذ «لطفى الخولى» قد أحسن صنعًا حين أعطاه مزيدًا من الأهمية ، ليوضح من خلاله الركائز السياسية والاجتماعية التى تقوم عليها مأساة محجوب عبد الدايم وإحسان شحاته .

على أن هذه الأهمية قد اتخذت شكلا خاصًا لا وجود له فى رواية نجيب محفوظ فأصبح كفاح على طه كفاحا سريا يتمثل فى عقد الاجتماعات السرية وكتابة المنشورات السياسية وتوزيعها ، حتى تضاءلت إلى جانب ذلك صورة كفاحه العلنى فى مجلته «النور الجديد» . وهذا اللون الخاص من الكفاح لا يمثل حقيقة الأوضاع السياسية فى مصر حينذاك . . فقد كانت هناك طلائع ثورية كبيرة من الشباب وبعض العاملين فى الأحزاب السياسية يمارسون نشاطهم على منابر علنية ، ويضطهدون ويزج بهم فى السجون حينًا ليعودوا فيستأنفوا نضالهم الثورى العلنى .

وطبيعى فى مثل هذا النضال – وفى تلك الظروف – أن يقع أصحابه فى بعض المتناقضات وأن يكون لهم نقط ضعفهم وبعد رؤيتهم السياسية عن الوضوح الكامل ، مما يجعل شخصياتهم أقرب إلى الواقعية وأصلح للعرض الفنى بما فيها من تركيب وتناقض ..

أما شخصية الثورى السرى فإنها ، بانعزالها المفروض عليها وبوجهة نظرها العنيفة الواحدة ، كثيرًا ما تؤدى إلى المعالجة المباشرة والخطابية فى الحوار واتخاذ مواقف غير عملية تحبط هدفها السياسى .

ولم يكن غريبًا إذن أن ينتهى الفيلم بمنظر على طه وهو يعدو فى الشوارع بين الناس ناثرًا عليهم منشوره السياسى بعنوان «بداية النهاية» ، تماما كما بدأ الفيلم بهذا التقرير المباشر «لا حل إلا الاشتراكية» . ولو أن الأستاذ «لطفى الخولى» كان قد صور الكفاح السياسى فى وضعه العلنى الصحيح لوجد أن عنوان ذلك المنشور لا يمكن أن يمس إحساس الناس فى تلك الأيام . فقد كانت الملكية حينذاك فى عنفوانها وكانت البلاد مقبلة على تلك السنوات الخطيرة التى استشرى فيها الفساد السياسى حتى غلب اليأس أو الشك على كثير من النفوس ، وقد أوضح الأستاذ نجيب محفوظ هذا المعنى فى نهاية الرواية بحوار دار بين على طه ورفاقه على اختلاف اتجاهاتهم السياسية ختمه بقوله : وابتسم الرفاق ..

الأصدقاء الأعداء ، وتبادلوا نظرة ذات معنى وكأنهم يتساءلون ، ماذا تخبئ لنا أيها الغد ؟» .

ولما كانت السرية قد فرضت على نشاط على طه أن يظل مغلقًا فى دائرة ضيقة دون مشاركة فعالة فى الأوضاع السياسية القائمة ، واتصال مباشر بين من يديرون دفتها من الموالين للملكية أو المعارضين لها ، فقد ضاق السبيل كذلك أمام كاتب السيناريو لتصوير الفساد السياسى فى صورة شاملة حقيقية .. فأصبح الانحراف الخلقى الجنسى محورا لهذا التصوير من خلال العلاقة بين قاسم بك فهمى وكيل الوزارة وإحسان شحاتة .

ومع أن هذا الانحراف الخلقى مظهر من مظاهر الانحراف السياسى فإنه ليس أهم جانب من جوانبه ، وقد رأينا أن قاسم فهمى قد أصبح وزيرًا فيما بعد ، مما يدل على انغماسه فى السياسة الحزبية التى كان يمكن أن نطلع على بعض أسرارها ومخازيها لو عرفنا أن جانبا من نشاطه السياسى يكمل انحرافه الشخصى . وقد يقال ردًا على هذا إن رواية نجيب محفوظ لا تلح كثيرًا على هذا الجانب ، ولكن ما دام كاتب السيناريو قد أباح لنفسه أن يعطى الخط السياسى فى الفيلم مزيدًا من الأهمية ليست له فقد كان يستطيع أن يؤكد هذه الأهمية عن هذا الطريق . ولما كان الجنس قد أصبح المحور الأساسى للصورة السلبية المقابلة لنشاط على طه الإيجابى ، فقد كانت النتيجة الحتمية أن يتسم بمثل الحدة والمعالجة المباشرة التى اتسم بها ذلك النشاط .

لذلك خلت العلاقة بين قاسم فهمى ومحجوب عبد الدايم وزوجته إحسان من التفاهم المستور الذى يتم عادة فى مثل هذه الأحوال ، وكان لابد أن يرغب قاسم فهمى فى قضاء وقته الطيب مع إحسان فى هذه اللحظة التى يشتهيها فيها زوجها ، وأن يعود الزوج من الحانة وقد استبد به السكر فيرى عربة قاسم بك ما تزال رابضة أمام الباب ، فيضطر إلى الوقوف حتى ينصرف وأن يصعد فيرى بقايا السهرة الطيبة على الفراش ، وأن تقول له زوجته حين يطلب إليها أن تسأل

عشيقها أن يرقيه إلى الدرجة الرابعة بأنها بإغرائها ستجعله يترك له الدرجة «تحت المخدة» !

كل ذلك لأن الانحراف الخلقى المتمثل فى هذه العلاقة الجنسية قد أصبح – كما قلنا – المحور الأساسى لتصوير فساد رجال الساسية حينذاك ، فكان لابد من إبراز بهذه الصورة الفاضحة التى تضعف إحساس المشاهد بروح المأساة فى حياة محجوب عبد الدايم وزوجته . ولم يكن غريبًا إذن أن ينسى المخرج طبيعة المأساة فى حياة إحسان بالذات فيجعلها ترتدى طربوش زوجها ، وتتراقص أمام زوجها وأبيها قائلة «بقينا وزُرَا» حين علمت بأن عشيقها قد أصبح وزيرًا .

وقد أدت المبالغة فى رسم وجهى الصورة – لكفاح على طه وانحراف محجوب عبد الدايم – إلى أن يتسم كثير من مواقف الفيلم وحواره بمثل هذه المبالغة.

فأخوة إحسان يتخاطفون حبات من الأرز ويتصايحون «إحنا لسا جعانين يا ماما» وأمهم سمينة بضة مرحة وأبوهم ضخم قوى البنيان لا يدرى المشاهد من أين جاء بهذا اللحم المكتنز وهذه النعمة الظاهرة .. وحين ينقلب عبد الدايم على ولى نعمته سالم الإخشيدى لا يكتفى بما فى حديثه إليه من سخرية ظاهرة بل يرفع حذاءه حتى يمس ملابسه .. وحى يجيء ذكر موظف غارق فى الرشوة يقال إنه الآن يؤدى فريضة الحج ، ويدخل محجوب عبد الدايم على سالم الإخشيدى يرجوه أن يجد له وظيفة فيراه منهمكا فى حديث تليفونى مع شخصية ساسية كبيرة يوصيه أن يجد لأحد أنصاره عملا ثم نسمعه بعد لحظات يحدث عبد الدايم فى سخرية عن استحالة الوظيفة .

ثم يجيء دور الرموز الجنسية الصارخة التى استخدمها المخرج لغير مبرر مفهوم إلا الإنسياق وراء الحدة المسيطرة على معالجة الموضوع . فحين يتم اتصال جنسى فى مكان خرب بين محجوب عبد الدايم وجامعة أعقاب السجائر لقاء ثلاثة قروش ، نرى صنبورا تتدفق منه مياه قذرة ، وهذا الاتصال بكل ظروفه ليس فى حاجة إلى الإيضاح ولا بيان ما فيه من قذارة .

وحين يتهيأ قاسم فهمى لاغتصاب إحسان يدير «بريمة» طويلة على مهل ليفتح زجاجة الخمر مع أن المنظر بكل تفصيلاته لا يدع مجالا للشك فى أن الفريسة قد أصبحت سهلة المنال .

وهذان الرمزان – إلى جانب ما فيهما من تصريح جارح – منفصلان تماما عن الصورة الفنية للحدث .. وكأنهما تفسيران له وإن كان لا يحتاج إلى تفسير .

وقد أوشك هذا الفهم الغريب لطبيعة الرمز أن يصبح تقليدا جاريا فى أفلامنا فما زلت أذكر فى فيلم شاهدته منظر المياه تتدفق فى ترعة بعد لقاء جنسى آخر . وما زلت أذكر تلك التعليقات الجارحة من المشاهدين بعد هذين المنظرين الرمزيين فى «القاهرة ٣٠» . ولا يمكن ردُّ هذه التعليقات إلى الإدراك السطحى لبعض المشاهدين ، فالحق أن ذلك يعود قبل كل شىء إلى سطحية هذه الرموز وقيامها بذاتها منفصلة عن المشهد الذى ترمز إليه . والرمز فى صورته الصحيحة يأتى لكى يكشف عن معانى خبيئة وراء الحدث ، أو لكى يخلق شعورا نفسيًا عاما بجو القصة أو يهيئ المشاهد لأحداث مقبلة ، أو غير ذلك مما يزيد إحساس المشاهد عمقا ويقدم إليه متعة فنية بما فى الرمز من براعة أو أصالة .

ومع أن الفيلم ليس فيه أخطاء فى الإخراج أو التصوير تفرض نفسها على إحساس المشاهد ، فإنه يكاد يخلو من أية محاولة لرؤية جديدة ، فأحداثه تجرى فى سياق متصل ولقطاته لا تعتمد على حركة خاصة للكاميرا أو براعة واضحة فى استخدام الإضاءة أو محاولة - على الأقل – للافادة من التيارات الجديدة فى عالم الإخراج والتصوير .

كل شىء يجرى على الطريقة التقليدية المألوفة تاركا مهمة التجديد والأصالة إلى الممثلين وحدهم .. والحق أنهم قد حملوا المهمة بجدارة وعوضّوا الفيلم عن كثير من مظاهر النقص فى القصة والإخراج . وقد عرفت أحمد توفيق منذ كان طالبًا بكلية الآداب ويمعهد التمثيل ولمست فيه موهبة فذة تنتظر

الفرصة، وقد ارتفع إلى مستواها حين أتيحت له ، فأدى دورا فى غاية البراعة والتوفيق وكان مع حمدى أحمد وجهين مشرقين من وجوه النجاح فى هذا الفيلم.

ولا يعنى كل ذلك أنى أنكر على الفيلم ما فيه من جهد صادق ومن مشاهد كثيرة موفقة ، ولكنى أحببت – بعدما أضفى عليالفيلم من ثناء مستفيض – ألا يصبح بكل حسناته وسوءاته مثلا يحتذى لإنتاجنا فى المستقبل .

روز اليوسف – أكتوبر – ١٩٦٦

المسـامير

« الرصاص بتاعهم طير الحمام م الأبراج ، وجزمهم فطست الزرع فى الغيط، ودخانهم خنق المواشى ، ونارهم حرقت الأجران . كل حاجة حلوة فى بلدنا ضاعت ياحتضيع . الزرع الأخضر اللى كان فارش على وش الأرض راح. زرعوا الأرض مسامير يا رجالة . مسامير .. إذا مشينا بنمشى ع المسامير ، وإذا كلنا بناكل مسامير ، وإذا أخدنا نفسنا المسامير واقفة فى حلق كل واحد منا تخنقه وتموته .. يا رجالة إيدينا فى إيدين بعض نقلع المسامير م الأرض وترجع تخضر . نسكت الرصاص عشان الحمام يرجع أبراجه واليمام يرجع لعشه .. إيدينا فى إيدين بعض » .

هكذا تكلم الفلاح عبد الله ذات يوم من أيام مارس عام ١٩١٩ فى قرية من قرى الشمال حيث عاث الإنجليز فى الأرض فسادا ، وساموا الفلاحين ألوان الخسف والعذاب . ولكن هذا الاتحاد الذى دعا إليه عبد الله لم يكن شيئا سهلا . فهناك زيدان بك وأعوانه من مالكى الأرض وناظر عزبته رشوان يضعون أيديهم علانية فى أيدى الإنجليز ، وهناك من الفلاحين أنفسهم من يرى أن لا طاقة لهم بذلك العدو المسلح بأقوى أسلحة الحرب الحديثة ، وهناك من نساء القرية من يخشين الترمل ، أو الثكل بعد أن فقد بعضهن بالفعل أزواجا أو أولادا أو إخوة وهم يردون على اعتداءات الإنجليز ضربة بضربة فى مناوشات فردية .

ولكن فاطمة – امرأة عبد الله – لم تكن كسائر النساء كما لم يكن زوجها كسائر الرجال : فهى تؤمن إيمانًا لا يتطرق إليه الشك بضرورة المقاومة وتثق ثقة بالغة بقدرة زوجها على قيادة الرجال حتى المعركة الفاصلة ولعلّها أن تكون –

كما رسمها المؤلف – أقوى من زوجها جنانا وأطلق لسانا وأكثر إيجابية وربما كان من مظاهر هذا التفوق أنها تسبق الأحداث بالظهور على المسرح لتحدث الجمهور بكلمة وجيزة عن القصة ، وتقدم صورة سريعة لزوجها عبد الله ، ثم تبدأ المسرحية بعد ذلك عن طريق الحوار المسرحي المألوف .

ويضيق الإنجليز بمقاومة الفلاحين فيفرضون على القرية عقوبة غريبة هي أن تقدم من أبنائها صباح كل يوم خمسة وعشرين رجلا ليجلدوا . ويصبر الفلاحون على هذه المحنة أملا في أن تحين ساعة الخلاص والانتقام حين يتم استعدادهم للمعركة الفاصلة . ولكن الإنجليز يبادرون إلى خوض هذه المعركة التي تنتهي بهزيمة الفلاحين هزيمة قاسية ، ويتنفيذ حكم الإعدام في ثلاثة منهم بأسلوب وحشي إذ أمرهم القائد الإنجليزي أن يحفر كل منهم حفرة لنفسه ليحاكم وهو مدفون فيها إلى رقبته قبل أن يصدر عليهم حكم الإعدام وينفذ عند الفجر . وفي المشهد الأخير نرى فاطمة وهي تهيم في ذهول حول الشهداء الثلاثة – ومن بينهم عمها سالم – وقد استغرقت في نجوى شعرية طويلة تصور فجيعتها وأملها وإيمانها بزوجها عبد الله ومن معها من الرجال. إنها تسمع طلقات النار تدوي من بعيد فتقول « أيوه عرفت .. إنت هناك بتاخذ تارنا . إنت والرجالة . أنا شايفاك ، أنا شايفاهم .. كلهم رافعين رأسنا في السما . الأرض شايلاهم وفرحانة . وما فيهاش شوك وما فيهاش مسامير» ..

والمسرحية حتى نهاية الفصل الثاني – تجري في إطار تاريخي من أحداث ثورة ١٩١٩ دون أن يحس القارئ أن للشخصيات أو الأحداث أبعادًا تتجاوز واقعها الزمني ، أو أن للحوار دلالات أكبر من معانيها الظاهرة . ولكنها لا تلبث منذ بداية الفصل الثالث أن تأخذ مجرى جديدًا تزدوج فيه طبيعة بعض الشخصيات فتصبح إلى جانب وجودها التاريخي رموزا إلى بعض الشخصيات في الحاضر ، وتستحيل الأحداث من مجرد أحداث ماضية إلى حاضر نعيشه اليوم منذ العدوان ،ويكتسب الحوار دلالات جديدة تعبر عن هذا الحاضر بشخصياته وأحداثه .

ولا شك أن المؤلف كان يفكر فى هذا الفصل الأخير وفى الربط بين الحاضر الماضى وهو يكتب الفصلين الأولين من المسرحية .. فبرغم أن الشخصيات والأحداث لا تخرج فى جملتها عن إطارها التاريخى ، فإننا نلمس هندسة غير خافية فى شخصيات المسرحية وحوارها تعكس كثيرا من مفاهيم المؤلف الاجتماعية المقتبسة من طبيعة المرحلة الاشتراكية التى يمر بها مجتمعنا منذ ثورة ١٩٥٢ . وسعد الدين وهبة منذ بداية اشتغاله بالتأليف المسرحى مشغول بأمر الطبقات الاجتماعية وما بينها من صراع كما فى «المحروسة» و«السبنسة» و«سكة السلامة» ولكن معالجته لهذه القضايا فى تلك المسرحيات كانت تنبع من حادثة فردية كجريمة قتل أو مأزق عارض تضطر فيه الشخصيات إلى الكشف عن نفوسها وحقيقة انتمائها لذلك لم يكن المؤلف ليستطيع أن يجعل مثل هذه القضية محور تلك المسرحيات لأن طبيعة الحادث أو الموقف كانت تفرض نفسها على الشخصيات وتجعل لعلاقاتهم أبعادًا أخرى غير الأبعاد الطبقية .

أما فى المسرحية فإن الحادث حادث عام يمس حياة أهل القرية جميعا ، ويتجاوز ذلك إلى حياة الوطن كله . وهو لا يقف عند حد الوقائع المادية من قتل أو سرقة أو غتصاب ، مما كان يرتكبه الإنجليز ، بل يتعدى ذلك إلى القيم الروحية لأهل القرية ، إلى كرامته وأعراضهم ودينهم وقوميتهم . ومن هنا وجد المؤلف فى هذا الموضوع المشترك مجالاً خصبا لعرض آرائه فى موضوعه القديم .

فالقرية تكاد تضم كل الطبقات التى يمكن أن توجد فى المجتمع . هناك زيدان بك الإقطاعى الذى يتعاون مع الإنجليز . وهناك ناظر زراعته رشوان الذى يعين سيده على مظالمه ويسوق الفالحين كل يوم إلى الجلد ، ورمزى أفندى المدرس الذى يمثل المثقفين المنفصلين – فى رأى المؤلف – عن قضية الفلاحين، والشيخ عبد الصمد رجل الدين ، والشيخ سماعين رمز التجار ، والعسكرى ممثل السلطة .

ثم هناك بعد ذلك الفلاحون الذين لا يملكون شيئا والذين يقع عليهم مع ذلك عبء الدفاع عن وطنهم .

وأمام هذه «الهندسة» الاجتماعية كان لابد لكل شخصية من هذه الشخصيات أن تقول شيئا ، وأن يكون هذا القول ممثلا للموقف أو الطبقة أو المفهوم الذى تمثله . وهكذا تشعب الحوار وانساب فى دوائر متداخلة دون أن يصل، إلا فى النادر ، إلى شىء من التوتر أو الشاعرية أو الدلالة التى يمكن أن تمس فكر القارئ أو وجدانه . وهكذا ظلت الشخصيات طوال الفصلين الأولين – مجرد أبواق تردد أقوالا جوفاء حول جدوى المقاومة أو عبثها ، دون أن تتاح الفرصة للمؤلف ليكشف عن العلاقات بين هذه الشخصيات وقيمها المادية والروحية مما يمكن أن يكون أساسا للربط بين الحاضر والماضى ربطا فنيا سليما فى الفصل الثالث .

ولما كانت فكرة هذا الربط مسيطرة على المؤلف وهو يكتب هذين الفصلين؛ فإنه قد تجاوز عقد الصلة فى حدود ما يحتمله الماضى فى إطاره التاريخى الخاص ، فخلع على الماضى بعض المفاهيم الحاضرة – ومن وجهة نظر شخصية أحيانا – لا تتفق مع طبيعة الأوضاع فى تلك الفترة التاريخية .. فمن المعروف مثلا أن المثقفين من مدرسين وطلبة وموظفين وصحفيين كان لهم دور كبير فى قيام الثورة عام ١٩١٩ . ولكن المؤلف – جريا فيما يبدو على ما شاع فى السنوات الأخيرة من أن للمثقفين أزمة وأنهم منفصلون عما يحدث فى المجتمع من تطور – رسم شخصية رمزى المدرس ، لا لتكون مجرد نموذج فردى لتفكير بعض المثقفين الذين تضللهم الثقافة النظرية والمُثل العليا المطلقة عن رؤية الواقع على حقيقته ، بل لتخرج عن هذا الكيان الفردى فتصبح رمزا مطلقا للمشتغلين بالثقافة ومهنة التعليم . وتقول فاطمة مخاطبة رمزى :

« إنت عايز تقول إيه يا رمزى أفندى . تكونش فاكر مش عايشين فى وسط الفلاحين ؟ تكونش فاكر إن عبد الله بقى مش فلاح وساب الزراعة وعمل خوجة فى المدرسة زى حضرتك » ؟ وكأنما مهنة الخوجة تقف فى الطرف المقابل لمهنة الزراعة وكأن من يحترفها يرتكب جريمة فى حق الوطن . وتتوالى الاتهامات ضد رمزى أفندى فيخاطبه الشيخ عبد الصمد بقوله : «الدعوة للهزيمة موش رأى .. دى

خيانة » ويقول سبعاوى : «يبقى رمزى أفندى يضرب الواحد وهو صغير ولما يكبر يسلمه للانجليز يضربوه !» ومن الإنصاف هنا للمؤلف أن نذكر أنه أشار على لسان رمزى أفندى نفسه إلى طوائف أخرى من المثفين كانت تؤيد الثورة وتشترك فيها ، ولكنها إشارة عابرة يفصح بها عن سر توبته وانضمامه فى النهاية إلى الفلاحين . فقد ذهب إلى مركز البوليس ظنًا منه أنه يستطيع أن يقنع الإنجليز بالمنطق فإذا به يجد نفسه مهانا معذبا فى السجن مع هذه الطائفة التى أشار إليها من المثقفين .

وإذا كنا نستطيع أن نقبل – إلى حد ما – توبة رشوان ناظر الزراعة وانقلابه المزيف ضد سيده زيدان بك عقب خروجه مباشرة من غرفة الجلد ، وإحساسه بأنه واحد من هؤلاء الفلاحين الذين يجلدهم الإنجليز ، فإننا لا نستطيع أن نسيغ هذه التوبة الفجة من رمزى أفندى لأنها فى الحقيقة نابعة من الغضب لشخصه ، أكثر من أن تكون اقتناعا حقيقيا بعدالة القضية التى يكافح من أجلها الفلاحون .

على أن مشهد الجلد نفسه – وهو مشهد طويل – يستحق المناقشة من حيث فكرة المسرحية وبناؤها الفنى .

أما من حيث المضمون فإن هؤلاء الفلاحين الذين يجلدهم الإنجليز ثوار قد اشتركوا فى حركة مقاومة فعالة أقلقت المحتلين واضطرتهم إلى هذا الإجراء الشاذ. وهم بعد ذلك – وبرغم هزيمتهم – أمل وطنهم فى استئناف النضال والأخذ بالثأر ، كما جاء على لسان فاطمة فى نهاية المسرحية . لذلك كانت استجابتهم المستكينة لهذه العقوبة شيئا غريبا على طبيعة الثوار . فقد يعجز الثائر عن الخلاص من هذه المحنة ، ولكنه يحاول على الأقل أن يتجنبها ، فإذا فشل فإنه يعانيها بروح من التمرد والاستعداد للثأر . غير أن تلك الشخصيات تحاول أن تفلسف قبولها لهذه العقوبة المهينة ، فيقول سالم – وهو الشخصية الإيجابية الثالثة بعد عبد الله وفاطمه – عن الجلد إنه أفضل من العمل فى أرض زيدان بك «طبعا أحسن .. بننضرب زى الرجاله ما بتنضرب ولا نشتغلش زى العبيد

ما بتشتغل ..» ! ومن الواضح زيف هذه الحكمة التى نطق بها سالم ، فإن الاستكانة للجلد على هذا النحو الشائن لا تقل عبودية عن العمل فى أرض الإقطاعى .

وتمضى محاولات التبرير والفلسفة فنرى الفلاحين يتسابقون إلى الذهاب للعقوبة وكأنهم يؤدون عملا مجيدا ، فيقول زقزوق : « لا .. أروح عشان انضرب. الشيخ عبد الصمد (الضرير) مش عايزنى النهارده . وهو عارف السكة كويس» . ويبالغ الشيخ عبد الصمد فيسمى هذا الخضوع الجماعى جهادا . ومن الغريب أنهم لا يشعرون بهذه الحقيقة إلا بعد فوات الأوان وبعد أن فقدت شخصياتهم وجودها الثورى فى نفس القارئ . يقول عبد الصمد : «كل آت قريب يا سليمان» فيجيبه عبد الله : « بس دفعنا الثمن غالى يا عم الشيخ عبد الصمد» ويعقب سالم بقوله «ومقدم كمان . بهدولوا الخلق وذلوا العالم» .

ولسعد الدين وهبة قدرة طيبة على إشاعة روح الفكاهة فى مسرحياته حتى تسير جنبا إلى جنب مع روح المأساة . ولا شك أن هذه القدرة ظاهرة فى هذه المسرحية . ولكن الفكاهة فى مشهد الجلد بالذات تتجاوز الحد المطلوب حتى توشك أن تطمس إحساس القارئ بعمق المأساة وتحيلها إلى مشهد هزلى . فهنك سبعاوى – عبيط القرية كما يسميه المؤلف – نسخة مكررة بشىء من الاختلاف من شخصيات رسمها المؤلف على هذا الطراز من قبل لتنطق بحكمة المجانين أحيانا ، ولتثير جوا من الدعابة المضحكة فى معظم الأحيان ، وهى شخصية أصبحت شيئا نمطيا مألوفا ، لا فى مسرحيات سعد الدين وهبه وحده ، بل فى كثير من أعمالنا المسرحية التى يختلط فيها الخط التراجيدى بالخط الكوميدى .

وسبعاوى هذا ينطق بثرثرة كثيرة حول تبرير ذهابه إلى الجلد بدل من يدفع له عشرة قروش حتى ليستأثر بجانب كبير من زمن المسرحية قبيل مشهد الجلد وأثناءه وبعده ، ويضفى على جو المأساة روحا من الخفة لا تتناسب مع غاية المسرحية : يقول مثلا محتجا على جورج الضابط الإنجليزى لأنه لم يسمح له أن يجلد : (هو ما فيش إسلام يا اخوانا . ما تحوش يا سعادة البيه . هو قطع العيش

كده بالساهل !) ويقول بعد نهاية المشهد : (أنا نفسى أشرب من دم الخواجة جورج بتاعهم ده – راجل مؤذى قطاع أرزاق . رايح أنضرب بدل واحد .. وأنت مالك انت يا تلم ؟) بل إن المؤلف يبالغ فى حرصه على هذا الجانب الفكاهى فيكتب فى توجيهاته المسرحية التى يقدم بها لمشهد الاستعداد للقتال : «الفلاحون يجلسون كل يمسك بسلاحه . بعضهم يمسك البندقية المقروطة . والبعض الفئوس والشراشر . وسبعاونى يمسك قبقابًا) .

وأما من حيث البناء الفنى للمسرحية فإن هذا المشهد الدموى لا يضيف كثيرا إلى ما عرفناه من حقائق عن طبيعة الموقف ونفوس الشخصيات وعدوان المحتل . وربما كانت الإضافة الوحيدة التى تقدمها توبة رمزى ورشوان ، عودتهما إلى صفوف الفلاحين بعد أن ذاق أولهما مهانة السجن وثانيهما عذاب الجلد . وهذه الإضافة الصغيرة لا تبرر مناظر العنف الأليمة المتكررة : «وفجأة ينتهى صوت الضرب ويخرج الفلاح المضروب وقد مزقت ملابسه وطفح جسده بالدم ، وهو لا يكاد يمشى والعساكر يدفعونه فيسقط غير بعيد من المجموعة وهو يتلوى من الألم . ويتقدم العسكرى فينادى غيره . وتتكرر العملية مرة ومرتين .. يخرج رمزى أفندى من باب المبنى يعدو متجها إلى الحوش وخلفه الشاويش جورج يضربه ويلاحقه بالشلوت ويصيح وهو يجرى .. أثناء هذا المشهد ومنذ بدأت عملية الضرب وهى مستمرة كل فترة ودون أن ينقطع الحوار ، يحضر العسكرى وينادى أحد الفلاحين ونسمع صوت الجلد دون بكاء ثم يفتح الباب ويقذف به خارجا ثم يدخل آخر وهكذا .. يسير العسكرى وهو يتوعد فاطمة ويتفح باب العنبر ويلقى بالفلاح المريض إلى الخارج فيسقط كومة لحم ، وتقبل عليه فاطمة وبعض الفلاحين يمسحون دمه ترى فاطمة مقبلة تسير فى بطء شديد ، وقد تمزقت ثيابها وتهدل شعرها وتورم وجهها واسود ما حول عينيها وعلى جبهتها جرح ينزف) وليس المشاهد فى حاجة إلى كل هذه الدماء ليدرك وحشية المحتل بعد أن سمع حديث عبد الله وفاطمة الشعرى الجميل فى أول المسرحية ، وبعد أن سمع تحاور الفلاحين حول هذه الوحشية : « يا راجل انتو بتنسوا ؟ دا مافيش يوم

ولا والتانى ويطخوا لك راجل يجيبوه الأرض .. داغير النهب والسلب كل يوم .. وإلا واحد منهم مسك مرتك بالعافية زى ما عملوا فى عزيزة وفى حسنية وفى ست اخواتها ..»

وقد قلنا إن المسرحية تسير سيرا طبيعيا فى إطارها التاريخى حتى الفصل الثالث الذى حاول المؤلف فيه أن يعطى بعض الشخصيات والوقائع دلالات جديدة خارج ذلك الإطار ، ويربط بينها وبين الحاضر الذ نعيشه فى هذه الأيام . وهكذا يصبح لعبد الله وجود جديد يتجاوز وجود زعيم محلى فى قرية صغيرة ، إلى كيان زعيم يقود أمة بأسرها . وتكاد تصبح فاطمة رمزا للوطن الذى يدافع عنه هذا الزعيم وشعبه . ومع أنى لا أميل إلى هذا الاتجاه النقدى الذى يحاول دائما أن يجد فى العمل المسرحى شيئا من الرمز يفسره ويرده إلى الواقع ، فإن هزيمة الفلاحين أمام الإنجليز والحوار الذى جرى على ألسنتهم يفرض هذه الرمزية .على القارئ . تقول فاطمة مثلا عن عبد الله : «أنا اللى أعرفه . ما حدش فيكو عارفه زى ما أنا عارفاه . أنا اللى بامسح دمعته فى الليالى السوده . أنا اللى بانشف عرقه لما القهر يخليه غرقان فى البحر. أنا اللى باحس بنفسه زى النار من الغيظ. أنا اللى باشوفه بالليل فى فرشته بيتلوّى زى اللى يكون بيجرى م التمساح اللى عايز ياكله . اسألنى عنه . إذا كنتو زعلانين عشان النهارده حطيتوا وشكوا فى الأرض ، هو برضه اللى رفعلكوا راسكوا فى السماء قبل كده .. واللى انبنى أكتر من اللى اتهد واللى حينبنى أكتر م اللى هدوه .. وعمره ما قال أنا بنيت لوحدى عشان انتو اللى بنيتو » .

ولعل أجمل ما فى المسرحية هذه النجوى الشاعرية الطويلة التى تنطق بها فاطمة وهى تهيم كالمذهولة حول جثث الشهداء الثلاثة الذين أعدمهم الإنجليز بتلك الطريقة الشاذة الوحشية . ومن خلال هذه النجوى تكتسب شخصياتها كما قلنا أبعادًا جديدة فتصبح غير مجرد زوجة قروية مجاهدة .

والربط بين الماضى والحاضر عن طريق الرمز المباشر ، وإرجاؤه حتى

المشهد الأخير من المسرحية ليس فى رأيى أفضل الأساليب الفنية لإضفاء دلالات معاصرة على الماضى . وخير من ذلك أن يكون الماضى ذاته وفى إطاره التاريخى موحيا بطبيعته بقاضايا الحاضر دون حاجة إلى هذه «الكنايات ، أو أن يكون الرمز منذ البداية داخلا فى سيج المسرحية وطبيعة أحداثها وشخصياتها بحيث تفهم هذه الأحداث والشخصيات على أكثر من مستوى وتنمو دلالاتها الرمزية بنمو المسرحية حتى تكتمل وتتضح فى النهاية .

أما أسلوب «الكناية» التى اتبعه المؤلف فقد خلق تناقضا واضحا بين طبيعة الشخصيات فى الجزء الأكبر من المسرحية ويبن دلالاتها التى أرادها المؤلف فى المشهد الأخير . فشخصية عبد الله فى أغلب مواطن المسرحية شخصية ضعيفة تفقد القدرة على الإقناع والطاقة الكبيرة والإيجابية وسائر الصفات التى تجعله صالحا لتحمل هذا الرمز الكبير الذى خلعه عليه المؤلف فى النهاية . فليس فى حواره مع رفاقه من الفلاحين ما يوحى بشىء كثير من التفوق أو الرؤية الواضحة . وهو يتخلف عن الجلد – لأن المؤلف قد اختار له أن يكون مريضا حينذاك – فتتنكر زوجته فاطمه فى زى رجل لتدخل إلى مركز البوليس وتجلد بدلا منه . وهو مشهد ميلودرامى لا أدرى ماذا قصد المؤلف من ورائه إلا أن يقول إن الإنجليز لا يفرقون فى وحشيتهم بين الرجال والنساء . وإذا كان أهل القرية قد رأوا فى تقبل هذه المحنة ما يشبه الجهاد فلماذا اختار المؤلف أن يحرم بطله من هذا الشرف ؟ وهو حين يجىء فى النهاية بحثا عن فاطمة يرشو العسكرى بعشرة قروش ليدخل . وعبد الله لا يظهر بعد الهزيمة ليشارك إخوانه مرارتها والنظر فى أمرها إلا متأخرا جدا ، لأن المولف قد اختار لذراعه أن تكون مكسورة حينذاك . لذلك كانت شخصيته دون هذا الحديث الشعرى الجميل الذى تحدثت به فاطمة عنه.

على أن فاطمة بما لها من إيجابية ووعى كانت أنسب لتحمل الرمز من زوجها عبد الله . ومع ذلك نصادف أحيانا فى حوارها ما يناقض صورتها الشاعرية المطلقة فى نهاية المسرحية ، كقولها مثلا ردا على «جاك» : جالوص طين لما يتحشر فى زورك ما توعى تطلع نفسك» .

وهكذا يظل المشهد الأخير قائمًا بنفسه قد يثير حماسة المشاهدين وإعجابهم، ولكنه لا يبرر هذا الانفصال بين الواقع والرمز ولا ذلك التبذير فى الحوار والحركة المسرحية .

وملاحظة أخيرة على «ستار بعض المَشاهد» التى تنتهى بهتاف الفلاحين «يا عزيز يا عزيز كبة تاخذ الانجلين» . ومع أن هذه العبارات كانت حقا من هتافات ثورة ١٩١٩ فإنها لا تتناسب فى المسرحية مع جدية المواقف وتشيع فى ختام المشهد جوا كوميديا غير مطلوب .

المسرح – أكتوبر ١٩٦٧

الزير سالم

من حق المؤلف العصرى أن يفسر الأسطورة أو السيرة الشعبية تفسيرا جديدا يربط بينها وبين مشكلات عصره ، أو يقرب بينها وبين الأطر الفنية السائدة فى ذلك العصر . وهذا ما حاوله الأستاذ ألفريد فرج فى مسرحيته الجديدة «الزير سالم» أو هو على الأقل ما نوى أن يحاوله ، كما جاء فى مقدمة المسرحية . فقد تساءل فى تلك المقدمة (ما الذى ألهم أجيال المصريين والعرب وثبتهم على كراسى المقاهى وندوات الاستماع مئات السنين ينصتون لسير الأمير سالم العجيبة؟) .

وقد خلص المؤلف من تساؤله إلى أن قصة «أمير وفارس وشاعر وماجن» بما فيها من انتقام دموى ما كان يمكن أن تظل قادرة على إثارة عواطف الجماهير طيلة هذه السنين .. » ولابد أن يكون وراءها معنى إنسانى كبير باق على الزمن ، لقد قتل جساس البكرى ابن عمه كليبا ملك تغلب وجاء أمراء بكر يعرضون على الأمير ما يرضيه من قصاص أو عوض فرفض لأنه غير عدل كما أنه لا معقول » فلم يكن الأمير سالم يطلب إلا معجزة صغيرة غير أنها عادلة . ولم يكن يطلبها من البكريين بل من الطبيعة . وكما كان عربيدًا فى الحب لا يطلب إلا اللذة الكاملة ، كان عربيدًا فى الفكر لا يطلب إلا الحقيقة الكاملة .

وواضح أن التفسير ينطوى على معنى تجريدى مطلق ما أظنه قد خطر على بال سامعى تلك السيرة وإن كنا لا نناقش حقه فى ذلك التفسير لولا أنه جاء به جوابا على تساؤله عن سر بقاء هذه السيرة . ومع ذلك فقد زاد المؤلف المعنى تجريدا بأن ربطه بالزمن الذى يمشى قدما إلى الأمام ولا يرجع إلى الوراء أبدا ،

«ما يفعله الإنسان لا يمكن إلغاؤه ، ومالم يفعله الإنسان لا يمكن العودة بالزمن لتداركه » . ذلك هو القانون الطبيعى الصارم الحاسم . وبه يبطل كل أثر رجعى للعدل . ولعل من حسن حظ المسرحية أن معانى السيرة الأصيلة الكامنة فيها ببطولاتها ونماذجها الإنسانية وما فيها من رؤى المجد والسلام والانتقام للمظالم ، قد فرضت نفسها على المؤلف فلم يسيطر تفسيره الذهنى على المسرحية، بل يكاد ينحصر فى مونولج طويل على لسان الأمير سالم ، نقل المؤلف فيه معظم ما جاء بالمقدمة ، وما كان لمثل هذا التفسير التجريدى أن يطمس معانى السيرة الملتصقة بالحياة فى مراحلها الأولى النابعة من الفطرة والمشاعر الطبيعية والمحملة بالرموز لموقف الإنسان من الطبيعة والحياة . وإذا كان من المقبول أن تجيب يمامة ابنة كليب القتيل بما يمكن أن ترضى به بقولها: «أريد أبى حيا» فليس من المقبول ولا من المعقول أن يلقف الأمير سالم هذا الجواب التلقائى الصبيانى ويصر هو الآخر على أن يعود كليب بالمعنى الحقيقى لهذه العبارة .

كان الأمير سالم يدرك تماما استحالة هذا الطلب ، وكان لا يعنى من ورائه أكثر من أنه لن يكف عن الثأر لأخيه حتى يبيد بكرًا جميعها . وإذا كان المؤلف قد وصفه فى المقدمة بأنه «عربيد فى الحب لا يطلب إلا اللذة الكاملة ، عربيد فى الفكر لا يطلب إلا الحقيقة الكاملة» ، فمن الممكن أن نضيف هنا أنه كان «عربيدا فى الحرب لا يطلب إلا الانتقام الكامل » .

هكذا فرضت هذه الصورة للأمير سالم نفسها على المؤلف فقدمه إلينا فارسًا حاد الطبع فى كل حالاته ، محبا للدماء بطبعه أولا ثم بدافع من حبه المسرف لأخيه بعد ذلك . وقد جاء على لسانه أكثر من مرة ما يثبت أنه لم يكن يعنى إلا «الثأر الكامل» فقد سئل مرة مثلا عن نهاية الحرب التى يريد فأجاب «الإبادة» . وقال مرة أخرى مخاطبًا جليلة «لو أن سالم مات ، واليمامة ماتت وبادت تغلب ، فكل حجر فى الصحراء سيعترض قدم الابن ليلقى عليه باسم أبيه

وقصته : «لا فكاك له من إتمام المسعى» . ولم يكن إتمام المسعى إلا هذه الإبادة الشاملة ، لا ذلك المعنى التجريدى الذى شرحه المؤلف .

وما كان لهذه الشخصية الدموية التى روت سيفها من دماء الأطفال والنساء أن تحمل هذا المعنى الفلسفى المطلق للعدالة ، وما كان من الممكن للمشاهدين أن يتعاطفوا مع الفكرة التى أراد له المؤلف أن يحملها حين قال معزيا نفسه وهو يحتضر إن هجرس ابن أخيه قد اعتلى عرش أبيه فى النهاية «بعض كليب » . «بعض العدالة» فهى عدالة جزئية قد خاض إليها بحرا من المظالم الكاملة . ومع ذلك فإن فكرة هذه العدالة الجزئية التى عبر عنها الأمير سالم وشرحها المؤلف فى المقدمة ليست – رغم هذا الإطار الفلسفى – إلا الشعور الطبيعى بفكرة «العوض» وأن ما فات يستحيل رده ، وقصارى ما يمكن أن يتمناه المرء أن «تعوضه» الحياة عن بعض ما فقد .

لذلك كله عجزت هذه الأفكار المجردة عن أن تغطى على ما فى السيرة من لمسات نفسية ومعانى اجتماعية ونماذج إنسانية عصمت المسرحية من أن تصبح مجرد عمل ذهنى محض . وإذا كنا قد رأينا من حسن الحظ أن طبيعة السيرة قد فرضت نفسها على المؤلف من حيث مضامينها الإنسانية فإن من سوء الحظ أن المؤلف قد خضع للإطار الفنى للسيرة وسماته الملحمية من حكاية سردية للأحداث وتنقل صريح بين المشاهد . على أن هذا الانسياق وراء بعض مميزات هذا الإطار لم يكن عند المؤلف شيئا نابعا من طبيعة الموضوع وحده ، فالمسرحية تمثل الخطوة الثانية فى هذا الاتجاه عند المؤلف بعد مسرحيته «سليمان الحلبى» مما يؤكد أنه أسلوب فنى مقصود ، بل لعل هذا الأسلوب قد تجاوز مسرحيات الأستاذ ألفريد فرج وكاد يترك بصماته على كثير من أعمالنا المسرحية بدرجات متفاوتة ، ويوجه مخرجينا إلى طرق جديدة فى الإخراج ، مما يدعو إلى مناقشته بشىء من التفصيل .

والمسرحية الملحمية لا تلجأ إلى المشاهد المتعددة لمجرد الانتفاع

بالإمكانات الضخمة للمسرح الحدث ، ولا لتبهر المشاهدين بقدرة هذه الإمكانات على الاستيعاب والحركة ، ولكنها تقوم على مفهوم جديد للمسرح من بعض سماته أنه يستعيض عن التعمق والتفصيل فى الموقف الواحد بما فى المشاهد من تنوع وتنقل يجعلها تتكامل فى النهاية لتصل إلى مثل ذلك التفصيل والعمق . فالموقف من هذه الناحية فى المسرحية التقليدية موقف «تحليلى» . وفى المسرحية الملحمية موقف «تركيبى» ولكن كليهما يهدف إلى أن يجمع شعورًا أو فكرة ويبلورها وينقلها إلى المشاهد وهكذا تقل الأحداث المادية فى المسرحية الملحمية ، كما أنها فى المسرحية التقليدية غير مقصودة لذاتها بل هى مفاتيح للشكف النفسى والاجتماعى من خلال حوار فنى محمل بالدلالات .

ومن المفروض فى مسرحية الأستاذ ألفريد فرج أن تكون نقطة انطلاقها بعد مقتل كليب ، إذ منه تبدأ أزمة الأمير وتتحرك الأحداث والشخصيات سواء أحملت ذلك المعنى الفلسفى الذى أراده المؤلف أم المعانى الأخرى التى تفرضها طبيعة السيرة ، ولكن المؤلف أخذ على عاتقه أن يسرد القصة من بداياتها البعيدة فلم يقف عند رواية مقتل كليب بل عاد إلى مقتل التبع حسان الذى اشترك فى التدبير لاغتياله كليب وجليلة وجساس والأمير سالم ، روى بالتفصيل كيف نما الحقد فى نفس جساس حتى قتل كليبا فى نزوة غضب أثارتها سعاد أخت التبع حسان التى جاءت لتبث بذور الفرقة بين بكر وتغلب انتقاما لأخيها .

وقد استغرق سرد كل هذه الأحداث الفصل الأول بأكلمه . ولا شك أن فى الفصل لمسات طيبة صورت بعض الجوانب النفسية لنماذج إنسانية ، وبعض العواطف الإنسانية كالغيرة والحب والطموح . ولكنها مجرد لمسات لا تبرر وجود هذا الفصل ، فوجوده الحقيقى يقوم على أنه حلقة فى سلسلة الوقائع المادية التى تمضى بالسيرة إلى نهايتها .. وهو لذلك لم يقدم فى رأيى شيئًا ذا صلة كبيرة بأزمة الأمير سالم التى انطلقت بعد مقتل كليب ، ولم يلتفت المؤلف إلى ما فيه من نقص واضح فى الاختيار والتركيز .

والغريب أن مقتل حسان ثم كليب قد رويا عن طريق السرد بما يكفى ، قبل أنْ يعرضا عن طريق التمثيل والرجعة بالأحداث إلى الماضى البعيد . ونسوق هنا مثالا لهذا بعض ما جاء من سرد لمقتل حسان كان فى ذاته كافيا دون حاجة إلى تمثيله بعد ذلك :

مرة: أما جدك ربيعة فقتله الطاغية تبع حسان الذى وفد من خارج بلادنا فاغتصب الأرض والناس بحد السيف . وقتل أخى ربيعة تحت بصرنا ونحن سجود بين يديه .

هجرس : ولم اختصه دونكم بالقتل ؟

مرة : لأنه لم يكن يركع مثلنا .

هو ملكنا وسيد جميع العرب .

هجرس : يالثمن الكبرياء !

مرة: لا . فما تألم أخى غير لحظة . أما نحن الذين شهدنا بالعين كل التفاصيل وعشنا بعد ذلك نتذكر كل انتفاضة وكل أنة ونمضغ الهوان ..

هجرس: ويالثمن المذلة !

مرة: نعم . ولكن كليبا كان عزاءنا . ابن لربيعة .. وولدت بنتى جليلة فى تلك السنة فكانا بشيرين بالحياة .. ولكن شهرة جليلة كانت قد لفتت نظر الطاغية فطلبها لنفسه إما زواجا أو سبيا أو اغتصابا .

هجرس: ورضختم له ؟

مرة : أخذنا الخوف والفزع ، ولكن شبابنا اجتمعوا رفقة .. كليب وجليلة وعمك سالم وخالك جساس .

هجرس: أولاد العم .

مرة: نعم أولاد العم ، تغلب وبكر جمعوا الشباب فى صناديق شوار العروس

مع الملابس والحاجات . ودخل كليب مخدع الطاغية فى هيئة مضحك جليلة بينما ربض سالم وجساس فى صندوق أدخلوه تحت السرير .

هجرس : ومن منهم قتله ؟

مرة : لا أحد يدرى . تصدى له كليب وجساس وسالم معا . ولكن أحدا بعدها لم يتكلم عما حدث فى مخدع التبع حسان تلك الليلة العصيبة . قالوا مرة إنهم طعنوه ثلاثتهم فى الظلام ..

ورغم كل هذه التفصيلات الوافية يسوق المؤلف بعد ذلك مشهدًا بأكمله – وما أكثر المشاهد – ليصور مقتل حسان فلا يضيف إلا حقيقة صغيرة كان يمكن أن ترد عرضا على لسان شخصية ما ، تلك هى أن جساس هو الذى قتل حسان وكان لذلك أحق بالملك من كليب ومن هنا استقرت بذرة الكراهية فى نفسه .

ولو تجاوزنا السرد فى هذا الفصل وعددناه تقديما لهذه المسرحية – رغم طوله – فسنرى أن المؤلف لم يعدل عن هذا الأسلوب إلا فى الفصلين التاليين . ولنأخذ مثلا محاولة البكريين اغتيال الأمير سالم وهو نائم فى خيمته ، ولنتابع تغير المشاهد وما يقدمه كل مشهد من حقائق : «تتغير الإضاءة . نحن الآن بين بيوت بكر ، أطراف الخيام تحوط المسرح . جساس وسلطان وثلاثة فرسان بكريين». وفى هذا المشهد يأمر جساس أخاه وأتباعه أن يتسلّلوا فى خفة القطط ويباغتوا سالم فى خيمته وهو نائم « يتغير الضوء . نحن الآن أمام خيمة الزير سالم . يدخل سلطان والبكريون الثلاثة حذرين يتسللون داخل الخيمة . أصوات مكتومة يطل أحدهم من داخل الخيمة . لا يرى أحدًا . يخرج الأربعة من الخيمة حاملين الغرارة مملوءة . ينصرفون . يدخل رجال الأمير سالم الثلاثة التغلبيون يترنحون . يلتفت الأول ناحية البكريين وقد رحلوا – ويدور حوار بين رجال الأمير سالم يشكون خلاله فى أنهم قد رأوا رجالا ينصرفون حاملين غرارة ولكنهم لا يفعلون شيئا حتى يجئ عجيب مضحك الأمير فينبئهم باغتياله واختطاف جثته . «تتغير الإضاءة . نحن أمام بيت أسماء . أمامها قدر ماء يغلى.

يدخل جساس وخلفه سلطان والرجال يحملون الغرارة» وفى هذا المشهد ينبئ جساس أسماء بمصرع الأمير سالم ويطرح أمامها جثمانه ثم يدخل عجيب فيسألها أن تعطيه جثمان سيده . «تتغير الإضاءة» نحن فى خيمة بالية فى الصحراء . سالم مسجى وحوله الحكيم وعجيب . وتحدث مساومة طويلة بين عجيب والطبيب حول علاج الأمير المصاب ، يقرر الطبيب فى نهايتها أن على عجيب أن يسقى سيده عصير الفواكه وهو نائم حتى يستيقظ بعد سبع سنوات وقد فقد الذاكرة .

وليس فى هذه المشاهد المتتالية ، باستثناء المونولوج الجميل التى ألقته أسماء فوق جثمان أخيها قاتل زوجها وولدها وما فيه من عواطف متضاربة — إلا ذكر لوقائع مادية مرتبة حسب حدوثها ، ويمكن أن نردها فى يسر إلى أصلها، كما يمكن أن تروى فى حكاية أو فى سيرة فتكون كالتالى : وجمع جساس بعض شباب قومه وأمرهم أن يتوجهوا إلى خيمة الأمير سالم ويلزموا الحذر فإن على عملهم يتوقف مصير البكريين جميعًا . وعليهم أن يتسللوا إلى خيمة الأمير فى خفة القطط فيطعنوه بخناجرهم ويحملوا جثته معهم فى غرارة لتكون شاهدا بينا على وفاة هذا الأمير الذى ظن الناس أنه محصن ضد الموت . ونفذ الفرسان ما أمرهم به جساس وغافلوا حراس الأمير سالم وطعنوه وحملوه معهم فى الغرارة على حين أخذ الحراس يتجادلون ويداعب بعضهم بعضًا . وحين رأى جساس جثة الأمير فرح غاية الفرح وألقى بها أمام أسماء زوجة أخيه فانكبت عليه تصيح وتذرف الدمع الغزير ، وهى بين الفرح بمصرع قاتل زوجها وولدها وبين الحزن الفاجع على أخيها الفارس . ويدخل عجيب مضحك الأمير فيتوسل إليها أن تعطيه جثة سيده فترق له وتأذن له فى ذلك فيحمله عجيب إلى الصحراء ، ويبحث له عن طبيب يعالجه ويأتى الطبيب فيفحص المريض وينظر فى النجوم ثم يخبر عجيب بأن سيده سينام سبع سنين كاملة يستيقظ بعدها فاقد الذاكرة .

هكذا كان الراوى يسرد هذه الواقعة بمزيد من التفصيل فى العبارة مزينا

بعض مشاهدها بما يحلو له من شعر أو استطراد . ولعل أحدًا يتساءل : وما الضرر في ذلك إذا كانت المسرحية قد نقلت مشاهد السيرة كما هي ؟ ألا يمكن أن نجد في المسرحية وهي على هذا النحو نفس المتعة التي كان يجدها الناس في السيرة ؟ ولا شك أننا نجد بعض المتعة في متابعة هذه الأحداث على خشبة المسرح ، ولكن المشاهد العصري لم يعد يقنع من السير بما تنطوي عليه من رموز ودلالات قديمة كانت تعبر عن قضايا الإنسان في العصور التي ألفت فيها ، بل يتطلب منها دلالات جديدة ومعاني كلية في إطار فني عصري تفرضه في كل عصر طبيعة الحضارة وقضايا ذلك العصر . والمؤلف العصري نفسه يحس بتلك الحاجة وإلا لما بَحَث الأستاذ ألفريد فرج في وقائع السيرة عن دلالة جديدة غير دلالاتها القديمة. والمسرح وسيلة فنية من الأداء أكبر من أن تسخر لسرد حكاية أو رواية وقائع مادية طريفة ، وليس من المعقول أن تبذل جهود الممثلين والمخرج والإضاءة والديكور وكل ما يدخل في فنية المسرح لنرى مجرد ما كان يستطيع شاعر مفرد أن يرويه على ربابته .

لذلك بدت جهود الممثلين ضائعة على خشبة المسرح رغم مواهبهم الكبيرة وجهدهم المبذول لأن المؤلف لم يتح لهم فرصة «الوجود» في نفوس المشاهدين . فما يكاد الممثل يمس نفس المشاهد بلمسة من فكر أو شعور أو سلوك حتى تلفه هذه الشرائط الصاعدة الهابطة التي ابتكرها المخرج مجاراة للمؤلف ، ويغيب في خلفية المسرح حتى يعاود الظهور مرة أخرى للحظات يتلقفه بعدها شريط أو أكثر. وهكذا بدا الممثلون كالأشباح الضالة فوق خشبة المسرح ولم يخفف من ضياعها إلا تلك المنولوجات الفردية التي خص المؤلف كل ممثل بواحد منها ، فوقف في مقدمة المسرح وكأنه يخاطب الجمهور ليثبت وجوده ، وكان قصارى ما يمكن أن يفعله الممثل في مثل هذا المنولوج أن يستظهر كل براعته في الصنعة لا في التمثيل الحقيقي . وأخذ توفيق الدقن يهرول ما بين مقدمة المسرح ومؤخرته ليكسب الموقف شيئًا من الحركة ، ولكنه رغم كل ما بذل من جهد لم يستطع أن يخلق «وجوده» المألوف . ويبدأ عبد السلام محمد – وقد اعتاد الأدوار الكوميدية

الكاملة - شبحًا هزيلا لا يقوى إلا على انتزاع بعض البسمات الباهتة من شفاه المشاهدين . وطغى هذا الإحساس على سائر الممثلين فلم يقنع الحراس الثلاثة حول خيمة الأمير سالم بدورهم الصغير وراحوا يحاولون أن ينتزعوا شيئًا من اهتمام الجمهور ببعض الأصوات المنكرة ، والحركات التى لا يقتضيها الموقف . ولعل أسوأ هذه المنولوجات جميعها مونولوج هجرس فى ختام المسرحية .

أما المخرج فلا شك أنه قد بذل جهدا جسيما لينهض بذلك العبء الذى ألقاه عليه ذلك الأسلوب من التأليف ، وأبرع ما فى الإخراج التحكم فى حركة الممثلين ومزج اللحظة الحاضرة باللحظات الماضية . أما تلك الشرائط التى استعاض بها عن الستائر فإنها رغم طرافتها قد بدت قبيحة تثير كثيرا من الارتباك عند المشاهدين ، ولا تنسجم مع جو السيرة وشخصياتها المحددة الواضحة ، وهى أجدر بأن تتلاءم مع مسرحية نفسية تكشف عن دخائل معقدة وعلاقات مشتبكة متناقضة . وفى رأيى أنه كان يمكن الاستغناء عنها ببقع الضوء والإنارة والظلام وستائر النور الملونة .

وإذا كنت قد ألححت فى الحديث عن ظاهرة السرد فى المسرحية ، واختلاط مفهوم السيرة بمفهوم المسرح ، فما ذلك إلا حرصًا على موهبة من أكبر المواهب المسرحية جدية لدينا من أن ينزلق بها الجد المسرف إلى زلل المسرح الذهنى ، أو الانسياق وراء البحث عن الأصالة بأى ثمن . وفى رأيى أنه قد آن للأستاذ ألفريد فرج أن يجرب فنه فى مسرحية عصرية جادة فلعل ذلك أن يستخرج كل ما لديه من أفكار ومشاعر ملتصقة بطبيعة الحياة العصرية فى إطار تمليه طبيعة هذه الحياة .

المسرح - ديسمبر ١٩٦٧

ليالى الحصاد

ليلة صيف قمرية فى القرية الصغيرة ، وقد تجمع فى رحبة القرية طائفة من شبابها وكهولها يتندورن ويسمرون . ومن بعيد فى حقول القمح تتردد كلمات قصيرة لأغنية من أغانى الحصاد تبدأ خافتة فى أول الأمرثم ما تزال تعلو حتى تملأ أصداؤها الرتيبة مقدمة المسرح . إنها أغنية حزينة مثقلة بالهموم ليس فيها خفة أغانى الحصاد ولا مرحها : « يا منجل يا بو حديدة ، احنا وراك فى كل حصيدة . يا منجل يابو حلجة ، احنا وراك ملجة ملجة» ويشعر السامع كأن هؤلاء الحاصدين يحملون فى نفوسهم هما دفينًا يحبس أصواتهم أن تنطلق ، وتنوء به أيديهم فتعجز عن الحركة الحية المريدة وتصبح مجرد متابعة لحركة المنجل فى تقدمه عبر الحقول .

وهذا الشاهد «السمعى» ليس وحده نذير المأساة ، فالمشاهد يرى هؤلاء السامرين وقد جلسوا على مرتفع أبيض من الأرض لا يختلف كثيرًا عن المقابر وإن لم يتخذ شكلها المحدد ، وهكذا يتأكد الشاهد السمعى بإيحاء بصرى صنعه المخرج بوعى وبراعة كما صنع واضع الموسيقى ذلك اللحن . ويتقدم الراوى فيعرفنا بقريته وببعض الشخصيات المهمة فى السامر . ثم يبدأ الحاضرون فى تمثيل بعضهم بعضا على سبيل الفكاهة فى أول الأمر ، لكن سرعان ما يستخرج التمثيل من النفوس ما تنطوى عليه من مشاعر دفينة ، وتبدأ خيوط المأساة فى الظهور واحدا بعد الآخر حتى تلتحم فى النهاية فى نسيج درامى متكامل من خلال اختلاط التمثيل بالحقيقة ، وتعليقات الراوى وسير الأحداث إلى نهايتها الفاجعة. ولست أحب أن ألح كثيرًا على هذا الشكل الطريف الذى اختاره الأستاذ محمود دياب لمسرحيته ، فهو على أية حال ليس جديدًا فى التأليف المسرحى

ونستطيع أن نجد أغلب عناصره متفرقة فى أعمال مؤلفين معروفين مثل ثورنتون وايلدر وبيراندللو وبريخت وغيرهم من الكتاب العصريين . ومنذ زمن غير بعيد كتب الدكتور يوسف إدريس سلسلة مقالات دعا فيها إلى ما سماه (مسرح السامر) الذى يعتمد فى أساسه على هذا «التشخيص» المرتجل فى مثل تلك اللحظة التى اختارها الأستاذ محمود دياب من حياة أهل القرية . لذلك لا ينبغى أن يشغلنا هذا الشكل الجديد كثيرًا بالحديث عن مقوماته ، فالمقياس الصحيح لأى شكل هو ما استطاع الكاتب أن يحققه ومقدار ما بلغ فيه من أصالة فردية تنأى به عن أن يكون مجرد متبع لتيارات التجديد . فلندع إذن مؤقتًا الحديث عن «مجرد» هذا الشكل ولننصرف إلى متابعة التطبيقه .

السامر يضج بالضحك والحركة ، ومسعد الشاب المرح يقلد حجازى ، أحد شيوخ القرية حين سرقت حمارته فى السوق . ثم يعبر حسن أبو شرف – مقطوع الذراع – شبحًا محطم الجسد كسير النفس برغم شبابه . فيكون عبوره كالنغمة الدخيلة التى تحمل نذير المأساة إلى لحن السامر المرح ، وتؤذن بظهور أول خيط من خيوط المأساة . فقد فقد ذراعه بعد أن انتقم منه أهل القرية المجاورة لعدوانه على واحد منهم غيرة منهم على صنيورة التى كان يهيم بها كغيره من شباب القرية . صنيورة الفتاة الجميلة اللعوب ابنة البكرى بيطرى القرية الذى ينفر منه الجميع ولا يستغنون عنه .

وما يكاد يختفى هذا الخيط الأول حتى يظهر الخيط الثانى بنفس الطريقة العابرة وإن كانت فى هذه المرة أكثر وقعًا على إحساس المشاهدين لما فيها من روح المأساة الحقيقية التى استطاع المؤلف أن يصوغها فى عبارات شعرية بالغة التأثير ، من خلال الحوار بين ست الكل الذاهلة التى احترق زوجها منذ عام وهو يحاول إطفاء النار التى أشعلتها فتنة صنيورة فى قمحه ، وبين الراوى وأولادها الصغار الذين يريدون أن يعودوا بها إلى البيت : «فوتونى يا أولاد ، أنا رايحة أجيب أبوكم من الغيط . أبوكم ما ماتش دا كان بيتعشى معايا . جم نادوا عليه ، خدوه

منى وكان لسه بيودى اللجمة على بجة . إنت ما شفتوش يا حسان ؟ ما شفتوش ياغاوى ؟ زى النهارده كانت الناس بتحصد فى جمحها .. كان جمحه صاحح جوى ياغاوى . والناس ياما جرّت عليه . السبلة كانت فيها ست حروف، كانوا بيجولوا غيطه بيلالى زى الدهب . جم نادولوا وهو بيتعشى جا لولو جمحك بيتحرج . خدوه واللجمة على بجه . جالو لى النار مسكت فى هدومه وهو بيحضن فى جمحه» وهكذا نلتقى بالضحية الثانية من ضحايا صنيوره التى أشعل جمالها نار الحرب بين القريتين المتجاورتين الصديقتين ، ولكن لصنيورة ضحايا كثيرين مازالوا يعيشون المأساة فى امتدادها وعمقها . فإذا كان حسن أبو شرف قد هده العجز فجعله يعيش مأساته فى لحظتها الماضية منعزلا عن أهل القرية دون مطمع فى حاضر ، وإذا كانت زوجة محجوب قد استبد بها الذهول فأصابها بما يشبه الجنون فاقتصرت المأساة عندها على تلك اللحظات الأليمة التى تعودها من حين إلى آخر ، فإن «على الكتف» – عاشق صنيورة – والبكرى أباها هما الممثلان الحقيقيان لعمق المأساة وامتدادها وانعكاسها على حياة أهل القرية جميعًا .

على الكتف ترك عربته التى كان يسوقها فى «المركز» ويكسب منها مالا وفيرًا ويستمتع فى قيادتها بحرية مطلقة ، وعاد إلى القرية بعد أن أفقده حبه لصنيورة سيطرته على نفسه وعلى عجلة القيادة فصدم قطة أو طفلا أو رجلا طيبًا، ليس يدرى . وهو حين يمثل فى السامر شخصية البكرى والد صنيورة يكشف عن جوانب من مأساة البكرى ومأساته هو ، حين تخلى عن سيارته ، تلك الحقيقة المادية الملموسة التى يمارس من خلالها الإحساس بوجوده الحقيقى «كأحسن سواق فى المركز» وتعلق بأهداب صنيورة تلك الحقيقة البعيدة أو ذلك المثال المرموق أو الوهم المطلق الذى حطم كيانه فلم يعد يصلح فلاحا ولا سائقا، وتبلغ مأساته قمتها فى ذلك الموقف الذى رسمه المؤلف ببراعة وأبرزه الأستاذ أحمد عبد الحليم مخرج المسرحية ببراعة مماثلة ، وأداه أيضًا أحمد عبد الحليم فى دور الكتف وحمزة الشيمى فى دور زغلول – صديق على الكتف فى الواقع وضميره فى التمثيل – أداء بالغ الامتياز . فقد جاء البكرى فى النهاية يعرض

على على الكتف أن يتزوج صنيورة واستجاب لكل مطالبه ، ولكن على الكتف الذى بدأ المسرحية وكأنه قد فقد كل شخصيته مازال يحتفظ فى قرارة نفسه بشىء غير قليل من التماسك .. من ذكريات قدرته وحريته وقيمه الأخلاقية التى ما تلبث أن تطفو قليلا قليلا على السطح حتى تصبح فى فم صديقه زغلول – صوت ضميره– سيلا هادرًا من الصراع والتناقض والتردد يتجمع فى النهاية فى قرار إيجابى حاسم فيرفض الزواج من صنيورة حلمه القديم .

وقد رسم المخرج لوحة جميلة بالغة التأثير لعلى الكتف وصوت ضميره ، وقد وقف ك منهما فى طرف مقابل من المسرح وسلط عليه شعاعا ساقطا من الضوء يتبادلان الحوار والصراع . على أن لى ملاحظة على نهاية هذا المشهد وأمثاله من المشاهد الدرامية العنيفة فى إنتاجنا المسرحى ، فقد أصبح من المألوف بعد أن يبلغ الموقف ذروته من الانفعال أن يقف الممثل صامتًا منهارًا ، أو يرتمى ليخبط الأرض بكفيه يأسًا أو كمدًا، أو يرقد هامدًا من أثر ما عاناه من صراع عنيف . وينقطع سياق التمثيل لحظات يصفق الجمهور عادة خلالها إعجابا بما شاهد من أداء جميل . وقد رأيت هذا الموقف يتكرر بصور مختلفة فى هذا الموسم المسرحى فى «الزير سالم وليالى الحصاد وآه يا ليل ياقمر» . ولا جدال فى أن الممثلين فى المسرحيات الثلاث كانوا على مستوى ممتاز من الأداء النفسى والفنى ، ومع ذلك فكم تمنيت لو أن المشهد قد اتصل مباشرة بما يليه حتى لا يصبح فى شعور المتفرج مجرد «أداء» ممتاز ينقطع سياق الأحداث بعده إلى أن يستعيد الممثل وجوده الطبيعى . ويمكن لهذا الاتصال أن يتم إما بأن يحاول الممثل أن يهبط بالتدريج من قمة انفعاله دون توقف أو بأن ينتقل الحوار والحركة إلى شخصيات أخرى على الفور .

وإذا كان «على الكتف» شخصية مركبة من الواقع والرمز – واقع السائق الذى قاده الحب إلى الفشل ، ورمز من لا يقنع بالحقيقة الصغيرة الملموسة فيجرى وراء المطلق أو المثال أو الوهم – فإن شخصية البكرى على درجة أكبر من التركيب والتعقيد وأكثر جمعًا بين عنصرى الواقع والرمز .

فالبكرى له وجوده الواقعى كبيطرى القرية ووالد صنيورة ، والرجل الجافى الطبع الذى يكوى الماشية والناس ، الشاذ السلوك الذى يجمع ما يجد من قصاصات الصحف ليقرأها عليه من يصادفه ممن يعرفون القراءة . وهو مسئول فى نظر أهل القرية عما أصابها من فواجع ، إذ تبنى صنيورة حتى شبت فصارت فتنة لشباب القرية وكهولها ومحنة لفتياتها ونسائها ، ورفض أن يزوجها حتى تظل تؤنس وحدته . ولكن هذا الوجود الواقعى يحمل معانى رمزية تفرض نفسها على وجدان المشاهد وفكره دون تعسف أو تأويل ذهنى . فعلاقة البكرى بالماشية ليست مجرد علاقة بيطرى بحيوان مريض بل هى تشف عن معان قد تكون ذات مدلول اجتماعى أو نفسى خاص : «أنا هجول لكم حكاية حلوة جوى ، اسمع الحكاية دى يا غاوى خلوا بالكم معاية يا جماعة . يوم ما راحت أم هنيوه الشهر اللى كنت رايح أكوى جاموسه إنما جامدة جوى . ولّعولى النار وحميت المسمار. وأنا رايح ع الجاموسة لجيتها التفتت لى . تعرفوا يا جماعة .. اتهيألى زى إللى هتكلمنى . كان شوية وتنطق . اتهيألى أنها بتجول لى إيه اللى فى ايدك دا يا عم بكرى ؟ جلت ما تخافيش يا جاموسة دا أنا هاكويكى . هاردّ فيكى الروح . أنا بادويكى . جت ناحيتها وباحط إيدى عليها ودى راحت جارية وضاربانى برجلها جابتنى الأرض . وأنا راجع بالليل حسيت زى إللى جسمى مكسر . افتكرت كلمة لمراتى الله يرحمها . كانت تجول لى لو البهايم إللى بتكويها دى يا بكرى بنى آدميّين كانوا اتفجوا عليك وانتجموا منك . كنت اجول لها دا أنا بأكويها لمصلحتها يا زبيدة ، تجول لى دى نار يا بكرى والنار صعبة وربنا بيخوف الناس بالنار ».

وصنيورة فى حياته ليست مجرد لقيطة حصل عليها ذات يوم فى «الجبانة» فتبناها وضن بها حين شبت على الخاطبين بل هى معنى كبير يحمل إحساسه به مزيجا من الحب والخوف والشعور بالمستولية الجسيمة . إنه لا يفتأ يكرر كلما تدخل أحد فى أمر صنيورة «دى بنتى» «مش بنتى لكن أنا لقيتها وأنا حر فيها » وهو دائما يعبر عن حبه الشديد لها وعجزه عن أن يعيش بدونها ولكنه

حين يستخرج «التشخيص» كوامن نفسه يقول : «أنا خايف من صنيورة يا على . ما عدتش باجدر أبص فى وشها . ما عدتش بأجدر أسمع صوتها » ويقول مرة أخرى.. اتحكم علىّ أشيل صنيورة عمرى كله . ودونًا من الخلق كلها . موش مالك أجيم عينى فى وشها. البكرى بيتعذب . والله بيتعذب وما ذنبوش » .

إن صنيورة قدر البكرى وقدر القرية جميعا . ويعبر على الكتف عن ذلك الشعور الذى يراود أهل القرية كلهم بقوله : «عندك حج يا بكرى . عندك حج . دى عاملة زى خيال النفر ، لا هو جادر يفارجه ولا جادر يتلم عليه» .

وكذلك يتجاوز سلوكه الشاذ فى جميع ما يصادفه من قصاصات الصحف حدود الوجود المادى فيصبح رمزًا للتطلع إلى المعرفة ، وإن كانت محدودة بالوسائل السطحية المبتورة التى تقدمها بيئة القرية الصغيرة : «وفيها أيه يعنى لما يجرالى ورجه ؟ دى مش عيبه يا أخى . أنا راجل عايز أعرف . بادور على المعرفة.. والواحد يعيش طول عمره يتعلم ، موش انتم بس إللى عايشين فى الدنيا يا سى على . دى بلدكو ما تجيش رملاية فى جبل ، والدنيا مليانة ناس . إللى بيتجوز وإللى بيموت وإللى بيخلف وإللى .. بيلاجى عيلة يربيها . والعيال بتكبر وتكبر مشاكلها . أنا عايز أعرف الناس دى عايشة ازاى . والورج دا ملان معرفة، دى فيها حاجة يا أخوانا .. دى فيها حاجة ؟

وكأنما كان عثوره على صنيورة مقترنا بتطلعه إلى المعرفة . فقد عثر عليها فى المقابر فى نفس المكان الذى دفن فيه زوجته – حيث يواجه الإنسان الفناء ، تلك الحقيقة الثابتة الخالدة فى حياته « كنت لوحدى ليلتها ورجعت بالليل خرامى فى الجبانة زى عوايدى . ما اعرفش إيه إللى فكرنى بمراتى ، حودت عليها . تصور يا على تصور .. انتبهت لحاجة ما خدتش بالى منها من يوم ما اندفنت . أتاريها اندفنت فى نفس الحتة اللى لقيت فيها صنيورة . وفى نفس الحتة يا على . زى إللى منجاسة بالشبر» .

ومن وراء ذلك كله انشغال القرية جميعها رجالها ونسائها بأمر صنيورة

وكأنه معنى كبير يؤرق الضمائر ويثير الفتن ويتجاوز بلا شك ، وجود فتاة جميلة لعوب إلى دلالات قد تكون إشارة إلى نوع من التطور الاجتماعى أو الحقيقة الوجودية أو المثل الأعلى . ومهما يكن من أمر هذه الدلالات فقد تعاون أحمد عبد الحليم (على الكتف) ومحمود السباع (البكرى) فى إبرازها على أحسن وجه ، وأدى كل منهما دورًا ممتازًا حافلا باللمسات الفنية الدقيقة . على الكتف «يشخص» البكرى بصوته الأجش وبنيانه الضخم يبدو كأنما يحمل على عاتقه عبئا ثقيلا ، هو فى تحديه لأهل القرية ليس مجرد إنسان قوى يدرك حاجة القرية إليه، بل نحس أن وراء قوته ضعفًا وفى تعاليه إحساسا بالوحشة والاغتراب ، يبدوان فى عمق صوته وتقوس منكبيه وشرود ذهنه حتى وهو يستمع للمعرفة التى ينشدها فى قصاصات الصحف . وما يلبث كل ذلك أن ينكشف تماما فى النهاية وتظهر صورة المأساة الحقيقية فى ملامح الممثل الممتاز وإشارته وعينيه المغرورقتين بالدموع ، وهو يصرخ بما يعانى من وحشة وإحساس بمسئولية صنيورة ورغبته فى أن يخلص من ذلك كله بتزويجها إلى على الكتف أو غيره ممن كانوا يتسابقون إلى خطبتها .

ولكن القرية كانت قد اكتشفت حقيقة مأساتها ومقدار ما جنته صنيورة عليها ، وبدأت تصغى إلى صوت المحافظة والتقاليد والواقع متمثلا فى تهامى الرجل المتدين صديق الشيخ نور الدين إمام المسجد الذى لم يعد يأتى من القرية المجاورة ليصلى بالناس ، وفى حجازى والد بهية الرجل المحافظ الذى يرى فى ابنته الصورة المناقضة لصنيورة .

تهامى يردد دائما أقوالا للشيخ نور الدين محذرًا القرية مما ينتظرها من فساد ودمار إذا هى سارت فى طريق صنيورة : «الشيخ نور الدين جالها كلمة .. فى آخر مرة صلى بينا . خدوا بالكم ، حرصوا . بلدكو ساكنها الشيطان . وجبانتكو هتوسع لآخر حدود البلد . بلدكو هتصير جبانة الحى فيها ميت» . وحجازى يخشى على ابنته القدوة السيئة فى صنيورة ويحذرها من مصاحبتها . وقد وفق المخرج فى أن احتفظ لهاتين الشخصيتين بمجلسهما على المستوى

العالى يشاركان فى مرح التشخيص ولكن فى تحفظ ولا يهبطان إلا نادرًا إلى المستوى الأدنى من المسرح . وقد أجاد مصطفى هاشم إبراز سمات التقوى فى مظهر الشيخ تهامى وحركته وصوته غير مبالغ فى ذلك ليحفظ لهذه الشخصية أبعادها النفسية كما رسمها المؤلف . فالشيخ تهامى لم يسلم من فتنة صنيورة وإن دفعته سنه ومكانته إلى شيء من التحفظ . وقد أوشكت صنيورة أن تفضح سره حين أشارت إلى خاتم ذهبى زعمت لأبيها أنها عثرت عليه وهى قد تلقته فى الحقيقة هدية من الشيخ تهامى . أما أحمد الزغبى فقد كان بارعا فى أداء دور حجازى بانحناءته الحزينة المتوجسة وتوزعه بين مشاعر الخوف على ابنته بهية من أن تنساق وراء غواية صنيورة ، وإحساسه نحو صنيورة بما يمكن أن يحس به شيخ قروى من عطف وإشفاق على مصيرها .

أما صنيورة فشخصية ليس لها كيان نفسى ولا علاقات اجتماعية أو عاطفية ذات شأن ، ولكنها مع ذلك محور الأحداث والحافز وراء كل الشخصيات . إن مجرد وجودها هو شخصيتها وكيانها . ووجودها يعمُق فى نفس المشاهد بأثرها فى أحداث المسرحية وشخصياتها لا بسلوكها هى أو حوارها . لذلك كان أداء هذا الدور المسطح مهمة عسيرة بطبيعته لأنه لا يتيح لمن تؤديه فرصة حقيقية لتمثيل خلجات نفسية دقيقة أو صراع داخلى عنيف أو علاقات إنسانية وعاطفية متشابكة . ومع ذلك فقد تغلبت سهير المرشدى على هذه الصعوبة بموهبتها الممتازة وحيويتها التى شهدتها لأول مرة فى مسرحية «معروف الإسكافى» ، فتركت فى نفسى أجمل الأثر ، رغم أن أحدًا لم يلتفت إلى تلك المسرحية الجيدة فى نصها وأدائها الممتاز مع الإمكانات المتواضعة التى أتيحت لها . وقد كان من الممكن أن تصبح عرضا موسيقيا غنائيا كبيرا . على أن سهير المرشدى قد بالغت بعض الشيء فى الفصل الأول فأخرجت صنيورة فى الصورة المعهودة للفتاة الجريئة اللعوب التى تمط صوتها وترفع حاجبيها وتضع يدها فى خاصرتها. ولم تكن صنيورة لتستطيع أن تهز كيان القرية بأجمعها لو كانت على هذا النحو المكشوف . وما كان للقرية أن تسكت على «فجورها» طويلا، ولكن

سهير عادت بعد ذلك فأبرزت تلك الشخصية فى صورتها الصحيحة : فتاة لعوبا بلا ابتذال . جريئة بلا فجور . تختال فى أحلام حسن أبو شرف كطيف شفاف رقيق .

وتمضى المسرحية إلى غايتها الفاجعة فيضطر البكرى إلى أن يندمج هو الآخر فى «التشخيص» ، ويلعب دور القاضى الذى يحكم على صنيورة بالموت بعد أن تخلت عنها القرية ونبذها من كان يرغب فيها ولم يعد يستطيع أن يتحمل مسئولية بقائها وحده.

وفى لحظة من الاختلاط والجنون يسرع على الكتف إلى شوارع القرية بحثا عن صنيورة ولكنه يقتل بهية خطأ وهو يحسبها صنيورة . ويخلو المسرح من السامر الذى انفض ومن الوالد المفجوع والقاتل الذى فقد عقله ، ولا يبقى إلا صنيورة والبكرى يتأهبان للعودة إلى البيت دون أن تدرى صنيورة ماذا حدث .

ولم يكن مصرع بهية سخرية من سخريات القدر فيما يبدو ولكنه مصير مرسوم محتوم بطبيعة أحداث المسرحية وشخصياتها . فقد كانت القرية قد انهارت تماما أمام سحر بهية حتى الذى يتشدقون بألفاظ التقوى ، وكان على الكتف قد فقد وجوده ولم يعد يستطيع استعادته وكان رمز صنيورة والمعانى الكثيرة التى تنطوى عليها شخصيتها الفريدة أكبر من أن تهزم أمام المحافظة أو التقاليد.

وإذا كانت هذه هى الشخصيات الرئيسية التى عاشت المأساة فى عمقها وامتدادها ، فإن هناك شخصيات أخرى كانت روافد هامة عمقت إحساسنا بالمأساة أحيانا أو خففت من حدة هذا الإحساس أحيانًا أخرى ، بما أشاعته من فكاهة طيبة . هناك «مسعد» الذى يشخص حسن أبو شرف ويقلد «عم حجازى» ، وقد استطاع فهمى الخولى أن يصنع من دوره عملا ممتازا يتراوح بين خفة الكوميديا وعمق المأساة ، وكان وجوده دائما محور حركة مادية ونفسية على المسرح . أما عبد الوهاب خليل فقد مثل دور «سلامة» الذى لا يعبأ السامر بوجوده ولكنه يفرض مع ذلك وجوده بخفة روحه وكشفه عن حبه لصنيورة بأسلوب تمتزج فيه الدعابة بالكآبة الحقيقية . وقد كان سؤاله الطريف عن ثمن «الراديو الصغير أبو

جراب وعليقه» الذى كان ينوى أن يبيع حمارته السوداء ليشتريه بثمنها هدية لصنيورة باعثا على بهجة لم ينتقص منها التكرار . ثم هناك الراوى أو حسان الغاوى وقام بأداء دوره وفيق فهمى فاستطاع أن يلون تقديم السامر فى أول المسرحية ويضفى على مونولوجه الطويل كثيرا من الحركة والتنوع ، ثم استطاع أن يضبط حركة السامر كما رسم المؤلف وأن يقوم بدور العمدة ثم الشاعر بنجاح كبير.

وقد وفق الأستاذ أحمد عبد الحليم فى إخراج المسرحية كما تقتضى روح النص . وكان أبرز وجوه التوفيق عنده هذه التشكيلات الرائعة التى كان يكونها من حركة الممثلين وسكونهم وأوضاعهم على المستوى الأعلى والأدنى من المسرح. ولا شك أن التحكم فى حركة هذا العدد الكبير من الممثلين الذين يتبادلون الأدوار والأوضاع قد واجه المخرج بمسؤولية كبيرة ، ولكنه استطاع أن يحملها . وظلت الفروق بين الحقيقة والتمثيل واضحة فى أذهان المشاهدين واحتفظت حركة الممثلين بإيقاعها وتشكيلاتها المرسومة .

أما الشكل الذى اختاره الأستاذ محمود دياب لمسرحيته فإنه – برغم امتيازه وسيطرة المؤلف عليه سيطرة تامة – قد اضطر إلى شىء غير قليل من «التبذير» فى الحوار والحركة ، أحيانا حين تتهيأ الشخصيات «للتشخيص» وأحيانا حين تفرض طبيعة السامر على الحوار نوعا من الإسهاب والتفرغ ، وأحيانا حين يؤدى التكرار إلى شىء من الفتور . ومع ذلك فهى تجربة طريفة ممتازة ، لكنى أرجو ألا يتخذها المؤلف نموذجا لأعماله التالية بوحى من الدعوة إلى المسرح «السامر» ، فلن يستطيع أحد أن يعيد التاريخ إلى الوراء ولا أن يرتد بمسرحنا إلى نقطة انطلاق جديدة . وحسبنا من هذه الدعوة أن نحاول اكتشاف الميول الأصيلة لجمهور المسرح عندنا ونلائم قدر الإمكان بين الأشكال العصرية التى بلغها المسرح وبين تلك الميول .

المسرح – يناير ١٩٦٨

« يا بهية وخبرينى ...»

العلاقة بين المخرج والمؤلف من جديد

منذ أسابيع قليلة انتهى عرض مسرحية «آه يا ليل يا قمر» من تأليف الأستاذ نجيب سرور، وإخراج الأستاذ جلال الشرقاوى ، فى مسرح الحكيم .. ولم يكد ينقضى ذلك العرض حتى سارع مسرح الجيب بتقديم عمل جديد للأستاذ نجيب سرور أيضا يدور فى أساسه حول المقارنة الساخرة بين إخراج هزلى لمسرحيته السابقة تجاهل فيه المخرج طبيعة الموضوع والشخصيات الريفية . وإخراج آخر ملتزم بالصدق النفسى والواقعى للأحداث والشخصيات .

فقد تخيل الأستاذ نجيب سرور أن مخرجا ممن يتشدقون بعبارات ضخمة لا يدركون مدلولها «كاتصال المسرح بالجماهير وانتقال مسرح المدينة إلى القرية وضرورة فهم أعماق الريف المصرى» قد انتقل بفرقته إلى «بهوت» القرية التى اختارها الأستاذ نجيب سرور مسرحا لأحداث عمله السابق «آه يا ليل يا قمر» لكى يحقق هذه الشعارات ويقدم فنه إلى أهل تلك القرية التى صنعت وقائع تلك المسرحية وما زالت تعيش ذكريات مأساتها . وبعد حوار طويل بين المخرج والمؤلف الذى يتوجس شرا من عرض المسرحية على الريفيين الذين لا ينطلى عليهم الزيف كما ينطلى على أهل المدينة ، وبعد رجاء وتوسل من المؤلف إلى المخرج بلا طائل لكى يقدمه إلى الجماهير ، يبدأ التمثيل فنرى لقطة قصيرة من مسرحية «آه يا ليل يا قمر » تخرج وتمثل بصورة هزلية كاريكاتورية تثير عاصفة من الضحك عند المشاهدين فى مسرح الجيب ، وعاصفة من الغضب عند أهل القرية الذين يرون فى ذلك الإخراج والتمثيل مسخا لطبيعتهم وطريقتهم فى

الإشارة والحديث ، وسوء فهم للتحول النفسى الذى طرأ على بهية بعد مقتل ياسين وبداية حبها لصديقه أمين ..

ويتقدم أهل القرية ليمثلوا بأنفسهم هذا المشهد كما يحسونه ليثبتوا لمخرج المدينة وممثليها زيف إخراجهم وتمثيلهم . وتتوالى لقطات شفافة شاعرية من مسرحية «آه يا ليل يا قمر» توضح المفارقة بين فهم للنص يقوم على التقليد السطحى للتيارات المسرحية الحديثة وفهم يعتمد على إدراك لطبيعة الموضوع والبيئة والشخصيات ..

ويعجب المؤلف إعجابًا شديدًا بما قدمه أهل القرية ، ولكنه مازال يشعر بأن هناك أشكالا أفضل يمكن أن نحققها إذا واصلنا تطلعنا إلى مثل أعلى ولم نقنع بما نحرز من نجاح ومهما يكن كبيراً ..

ولما كانت هذه المسرحية الجديدة للأستاذ نجيب سرور لا تزيد على بعض المشاهد المجتزأة من مسرحيته السابقة «آه يا ليل يا قمر» مضافا إليها تلك المقارنة بين هذين اللونين من الإخراج ، ، وقد جاء عرضها بعد انقضاء أيام قلائل على انتهاء المسرحية السابقة (وهى همة غير معهودة فى فرقنا المسرحية) فقد كان لابد أن يتبادر إلى أذهان كثير من الناس أن المؤلف قد قصد إلى السخرية من العرض الذى قدمه الأستاذ جلال الشرقاوى «آه يا ليل يا قمر» ، وبخاصة أن المهتمين بالحياة المسرحية يعرفون أن خلافا قد نشب بينهما أثناء تقديم تلك المسرحية . ولا شك أن مسرح الجيب قد أحس بما دار حول تقديم هذا العمل من لغط فوزع على المشاهدين كلمة مطبوعة عن المسرحية وما تثيره من قضايا وختمها بقوله : «إننا نضع هذه التجربة أمانة بين يدى الجمهور وجميع المخلصين من النقاد والمثقفين ، وخاصة أن هناك من يحاول طمس الجوانب الموضوعية لهذا العرض والانحراف به إلى سراديب الحساسيات الشخصية التى لا تفيد حركتنا المسرحية » ..

وما كان أحرى بالأستاذ نجيب سرور مؤلف المسرحية والأستاذ كرم

مطاوع مخرجها ، وإدارة مسرح الجيب – وهم يدركون ما يمكن أن تجلبه هذه «الحساسيات» من أذى لحركتنا المسرحية – أن يفطنوا إلى أن تلك الحساسيات لابد أن يثيرها مثل هذا العرض بكل ما أحاط به من ظروف ، كالإسراع غير المألوف فى تقديمه ، واعتماده على لقطات من المسرحية السابقة ، والخلاف المعروف بين الأستاذ جلال الشرقاوى من ناحية والأستاذ نجيب سرور والأستاذ كرم مطاوع من ناحية أخرى ..

وقد كان المؤلف يستطيع أن يتجنب كل هذا الحرج لو أنه جعل محور المقارنة بين الإخراجين مشهدا مسرحيا جديدا غير مستمد من مسرحيته السابقة وبخاصة أن جمهور المسرح قد بدأ يحس أن موضوع «بهية ويا سين» قد أوشك أن يصبح عند المؤلف كالصندوق السحرى الذى لا نهاية لما يمكن أن يخرج منه. فقد بدأ الأستاذ نجيب سرور فكتب قصة شعرية جميلة عن «بهية وياسين» كانت ذات طابع درامى بارز أعان الأستاذ كرم مطاوع على تحويلها إلى مشهد مسرحى بديع . ثم عاد فكتب «آه يا ليل يا قمر» ونقل أحداثها إلى بورسعيد بعد أن كانت فى قرية «بهوت» ، وها هو ذا يقدم «يا بهيدة وخبرينى» ليناقش فيها هذه المرة قضايا فنية وفكرية بعد أن كان يعالج فى المسرحيتين السابقتين قضايا الإقطاع والاستعمار . ومن يدرى ماذا ينوى أن يعالج فى مسرحيته الرابعة وماذا يمكن أن يسميها هذه المرة ..

وليس أجمل من «القطفة الأولى» لموضوع مبتكر يهتدى إليه المؤلف ، إذ تتحقق فيها الأصالة والتلقائية وخصب الفكرة غير المطروقة ، أما حين ينساق المؤلف وراء ما قد يلمس فى موضوعه من إمكانات فيجعله محورا لعمل بعد آخر، فإنه غالبا ما ينتهى إلى الافتعال وإلى حصر موهبته فى نطاق ضيق بدل أن يطلق لها العنان للبحث عن موضوع جديد . ويبدو أن هذا ما حدث بالفعل مع الأستاذ نجيب سرور ، فقد وفق كل التوفيق فى قصيدته الأولى إذ التقط رمز الحكاية الشعبية المعروفة عن «بهية وياسين» ونقله من صورته الضبابية فى

أذهـان النـاس ومن بيئته الأولى فى الصعيد ، إلى تلك القرية من قرى الشمـال حيث ربطه بحـادث حى من واقع حياة المجتمع المصرى فى السنين الأخيرة ، وصور من خلاله الصراع بين الفلاحين والإقطـاع . ثم خطر له أن يستخدم الرمز الشعبى نفسه ليصور صراعـا آخر بين العمـال والرأسمـالية والاستعمـار ، فكان عليه أن ينقل أحداث المسرحية إلى بيئة يمكن أن يدور فيها مثل هذا الصراع واختـار لذلك بورسعيد . وكان لابد من أن تنتقل بهية إلى بورسعيد ، ولكى تترك «بهوت» إلى مقرهـا الجديد كان لابد أن تتزوج . وهكذا بنى المؤلف مسرحيته «آه يـا ليل يـا قمر» من مشهدين مستقلين أحدهمـا فى بهوت حيث يدور صراع فى نفس بهية حول حبهـا القديم لابن عمهـا ياسين ووفـائهـا لذكراه وبين ميلهـا الجديد إلى صديقه أمين ، وحيث تحتدم أزمة أخرى فى صدر والدهـا الذى لا يكاد يتصور أن بهية يمكن أن تتزوج من أحد غير يـاسين . إنه بذلك يدفن يـاسين مرتين بل يدفن أخـاه - والد يـاسين - مرتين . ولكن الأمور تتم كمـا شاء المؤلف وترحل بهية مع أمين إلى بورسعيد مكان الأحداث الحقيقية للمسرحية ..

وقد جنى تشبث المؤلف برمز «بهية ويـاسين» على المسرحية من نـاحيتين: الأولى أن هذه المقدمة الضرورية لتقديم بهية فى صورتهـا الجديدة - زوجة لأمين- قد استنفدت جانبا كبيرا من المسرحية يكاد يكون مستقلا تمـامـا عن جزئهـا الثـانى ، والثـانية أن أمين الريفى الغريب عن بورسعيد وطبيعة حيـاتهـا ومشكلاتهـا لم يكن الشخصية الصـالحة ليعالج المؤلف من خلالهـا مـا أراد من تصوير للصدام بين العمـال والمستعمرين والرأسمـاليين . وقد كـان الطبيعى - لو لم يقيد المؤلف نفسه بهذا الرمز - أن تكون الشخصيات الأولى فى المسرحية من أبنـاء بورسعيد أنفسهم الذين نشأوا فيهـا وعـانوا منذ طفولتهم مثل ذلك الصراع . لذلك لم يكن غريبـا أن يجىء الفصل الأول أجمل بكثير من الفصل الثـانى لأن فيه دراسة نفسية شعرية موفقة للتحول النفسى عند بهية ووالدهـا . أمـا الفصل الثـانى فقد كانت أحداثه مبتورة تغلب عليهـا كآبة رتيبة زاد من قتـامتهـا أن بهية قد ألقت على حيـاتهـا الجديدة ظلا ثقيلا من مأساتهـا القديمة .

ثم بدا للأستاذ نجيب سرور مرة ثالثة أن يستغل هذا الرمز فلم يؤلف فى الحقيقة عملا جديدا بل اختار بعض مشهد وأجزاء من الحوار فى «آه يا ليل يا قمر» وربط بينها بهذه الفكرة المبتكرة من مقارنة بين لونين من الإخراج . والحق أن هذه الفكرة - رغم ما تثيره من قضايا سنناقشها فيما بعد - قد ساعدت على تقديم عرض ممتع بما فيها من مفارقات بين موقف هزلى يشيع المرح الحقيقى فى نفس المشاهد - بغض النظر عن دلالته التى سنناقشها أيضا - وبين تلك اللوحات الشاعرية الجميلة التى رسمها الريفيون فى تمثيلهم . على أن الفضل الأول لا يرجع إلى النص ، الذى لم يأت بجديد ، بل إلى المخرج الذى أبدع فى تصوير هذه المفارقة ورسم تحركات الفرقة الريفية الجميلة ، وإلى هذه المجموعة الممتازة من الممثلين الذين بدوا فى تفرد كل منهم وفى تعاونهم كمجموعة ، صورة حية للإخلاص والتفوق ..

كانت اللوحة الأولى الساخرة غاية فى الطرافة والإمتاع . وكان الأستاذ محمود البحيرى - فى دور المخرج - رائعا فى اندماجه المخلص وتعبيره بالحركة والإشارة والصوت عن شخصية ذلك المخرج الذى يعيش على شعارات فنية زائفة ، وفهم سطحى لطبيعة المسرح والجمهو . ولم ينقطع تجاوب الجمهور معه فى بهجة حقيقية كلما انثنى ليغوص فى أعماق الريف مرددا لازمته الطريفة «الريف المصرى له أعماق .. أعماق عميقة يجب أن نتعمقها بعمق عميق .. لازم نغوص إلى الأعماق دى عشان نطلع روح الريف المصرى ..» . وقد أتاح له الإخراج الحر غير المقيد بالستائر والألوان ومساحات المسرح المحدودة أن ينتقل بحرية من مكان إلى مكان ، وهو وزميلاه حسن عبد الله فى دور مدير المسرح وأحمد أبو زيد فى دور المؤلف مكونين ثالوثا بارعا يعلق على الأحداث ، ويستخرج ما وراءها من دلالة ، ويناقش تلك القضايا الفنية التى أراد المؤلف أن يثيرها .

على أن شخصية المؤلف كما رسمها الأستاذ نجيب سرور قد ألقت على الممثل عبئا ثقيلا بالحديث عن مشكلات المؤلفين ، وبذلك «المونولوج» الطويل

الذى يقارن فيه بين المدينة والريف فى أسلوب بلاغى قد يروق السامع بعباراته المنمقة ولكنه لا ينطوى على حقائق ثابتة : «ياما قلتلهم بلاش . بلاش نروح بهوت . بلاش المغامرة . خلينا فى البندر أحسن . البندر أمان ، نعمل فيه البدع ما حدش يقول لنا لأ ، نخلى أدهم الشرقاوى زى جيمس بوند ما حدش يقول لنا لأ . نخلى ياسين زى أرسين لوبين . ما حدش يقول لنا لأ . كله معقول ، كله كويس . كله فن كله مسرح . البندر أمان إنما هنا غابة يتوه فيها اللى ماله دليل. الناس هنا ما يرحموش الكدب ولا الكدابين . اللى يكدب ياكلوه كده عينى عينك فى عز الضهر ويتاوى ومالوش ديه . ما فيش هنا غير الفؤوس وغير كلمة لأ . مش معقول، دا كدب ، دا افترا .. دا مسخرة . قالوا ننقل المسرح للجماهير .. لكن هو إيه المسرح ...» إلخ .

فهذه المقارنة تتسم أيضًا بالحسم والتصميم الذى اتسمت به سائر القضايا التى يناقشها المؤلف . فليس هناك فى الواقع هذا الفصل الحاسم بين الريف والمدينة ، ولم يعد الفلاح معزولا عن طبيعة الحياة المدنية إلى هذا الحد ، وليست الحياة فى المدينة زيفا كلها ولا ضابط لها ، ولا كلمة حق تسمع فيها ، ولا يتخاطب الفلاحون بالفؤوس – حقيقة أو مجازا – إلا فى النادر . بل لعلهم أن يكونوا فى أكثر الأحيان أكثر احتيالا لما يريدون من أهل المدينة . والدعوى بأن الفطرة السليمة وحدها كافية لتمييز الغث من السمين فى المسرح دعوى باطلة، فالمسرح مهما يبلغ من البساطة فن مركب كلما زادت ثقافة جمهوره زادت قدرته على الحكم والتذوق ..

أما عصمت محمود فقد أدت دورها القصير بامتياز وعبرت بالتصنع فى صوتها وحركاتها عما أراد المخرج من بيان الصورة المشوهة التى تقدم أحيانا للفلاح على المسرح وفى الإذاعة والتليفزيون . كما عبرت بأمارات الدهشة والجزع فى وجهها عن إحساسها بالغربة الحقيقية فى تلك البيئة وانفصالها عن طبيعة الجمهور . وكان الكورس عبد المنعم أبو افتوح وفؤاد عطية وأحمد فريد

باعثا على البهجة الحقيقية عند المتفرجين لحركاتهم الآلية ووقفاتهم الفجائية، وتقطيعهم للحوار بصورة تثير الضحك . وقد تعاونوا جميعا أن أن تجيء هذه اللوحة الهازلة صورة مناقضة كل المناقضة للوحة التى قدمها الريفيون من بعدهم ..

أما تمثيل الفلاحين فقد كان بديعا فى بساطته وشاعريته وفى تشكيلاته الجمالية المعبرة عن المعانى النفسية الدقيقة . وقد أدت إنعام سالوسة دورًا رائعا فى تمثيلها لشخصية بهية أبرزت فيه كل ما فى المأساة من شجن دون أن تبلغ حد الإسراف العاطفى أو المبالغة فى الأداء ، فكانت فى ذلك تجسيما مفردًا لما فى الإخراج وحركة المجموعة من شاعرية وشفافية ؛ على أنى آخذ عليها مبالغتها فى الحدة وارتفاع صوتها وزيادة حركتها وإشاراتها أكثر مما ينبغى وهى فى دور الفلاحة هناوة حين كانت تحتج على تمثيل فرقة المدينة . وكان ينبغى أن تحافظ على التناسب بين الشخصيتين بحيث يكون انتقالها إلى ذلك الأداء الروحى البديع شيئا طبيعيا مقبولا ..

ويتصل بهذا ما فى احتجاج المجموعة حين تتحدث فى وقت واحد من فوضى فى الصوت والحركة . وقد شاهدت هذه الظاهرة فى أكثر من مسرحية فى هذا الموسم . ولا أدرى لماذا «ينظم» المخرج حركة الكورس ويستخدمها فى تشكيلات جمالية تتجاوز بها الواقع ، ثم يصّر فى الوقت نفسه على الواقعية الصارمة فى تمثيل الفوضى حتى يحفل المشهد بالأصوات المختلطة والحركات المتداخلة والإشارات الكثيرة السريعة بالأيدى والرءوس ..

ومن وراء إنعام سالوسة كانت مجموعة مخلصة من الممثلين والممثلات من أبرزهم ليلى فهمى فى دور والدة بهية وقد بدت طبيعية للغاية فى دور الأم . وقد استخذام المخرج الأغنية المعروفة عن «بهية وياسين» استخداما موفقا ومزج بينها وبين مأساة والد بهية الذى أداه رشيد المهدى بامتياز ملحوظ ..

على أنه مهما يكن من توفيق الأستاذ كرم مطاوع فى الإخراج ونجاح الممثلين فى الأداء ، فإن المسرحية لم تستطع أن تنقل كل تلك القضايا الخطيرة

التى تحدثت عنها تلك المقدمة التى وزعت على المشاهدين والتى أشار إلى بعضها المؤلف فى نهاية المسرحية ، بل ظل إحساس المشاهد بها محصورا فى نطاق هذا التناقض الطريف بين الإخراجين ، وذلك المرح الذى تبعثه اللوحة الساخرة الأولى والأسى الممتع الشفيف فى اللوحة الثانية . والحق أن هذا التقديم الذى طبعته إدارة المسرح ووزعته على المشاهدين قد أوشك أن يطرح كل ما يمكن أن يخطر على البال من قضايا المسرح موحيا بأن المسرحية قد عالجت ذلك كله، وهذه مقتطفات مما جاء فيه «العلاقة بين المؤلف والمخرج ، ما طبيعتها ، ما حدودها؟ كيف يمكن أن تتناقض لغة المخرج مع لغة المؤلف ؟ العلاقة بين الفن والواقع .. والعلاقة بين المسرح والجمهور، ما طبيعتها وما حدودها وما الضمانات والوسائل اللازمة لربط الجماهير بالمسرح ، وربط المسرح بالجماهير؟ ما أسباب عزلة المسرح وما علاقتها بعزلة مثقفينا عن واقعنا وعن جماهير شعبنا ؟ هل يمكن أن نعثر عل فن مصرى قبل أن نعثر على أنفسنا بعد الضياع الطويل فى تتابع العهود وزحام الثقافات واختلاط الحضارات ؟ إذا كان النقد تنازل مجبرا أو مختارا عن دوره فى حركتنا المسرحية فعلى المسرح أن ينقد نفسه بشجاعة وأن يواجه أزمة النقد بالنقد « وبعد ذلك كله يقول التقديم بكل تواضع : «هذا العرض تجربة أو محاولة متواضعة لطرح بعض القضايا الهامة والأساسية لمسرحنا المصرى !» .

والحق أن المسرحية فى بنائها العام – إذا استثنينا بعد العبارات المنثورة هنا أو هناك – لا تحمل من كل تلك القضايا إلا العلاقة بين المؤلف والمخرج وإمكان تعدد الرؤى الخلاقة للنص الواحد ، ذلك لأن معظم القضايا المهمة الأخرى وجهات نظر فى الموضوع الواحد بين المؤلفين . ولكن الأستاذ نجيب سرور – بدل أن يقدم لنا رؤيتين مختلفتين ، إحداهما لمؤلف يزيف الواقع والأخرى لمؤلف يفهم الواقع على حقيقته ، ألقى بعبء كل تلك القضايا الجسيمة على الاختلاف فى أسلوبى الإخراج ، ولن يستطيع إخراج مهما يبلغ من البراعة أن «يربط النص بالواقع» إذا لم يكن ذلك النص مرتبطا به منذ البداية ، ولا أن يفسر

ما زعمه بيان مسرح الجيب من عزلة المسرح وعزلة مثقفينا عن واقعنا وعن جماهير شعبنا ، ولا أن يقوم بدور الناقد عن طريق خلق مفارقة بين أسلوبين فى الإخراج ، إذا كان النص نفسه خاليا من القيم النقدية الحقيقية . واللوحتان اللتان قدمهما المؤلف فى مسرحيته - اللوحة الهزلية واللوحة الجادة -- تعرضان رؤيتين متناقضتين لنص واحد لم يتغير شىء فى موضوعه ولا فى كلماته حتى يمكن أن يقال إن المسرحية تطرح كل تلك القضايا الخطيرة . وقد أشرت فى مطلع المقال إلى أن الأستاذ نجيب سرور كان ينبغى - ليجنب نفسه حرج الحساسيات الشخصية - أن يقدم فى اللوحتين شيئا جديدا غير مستمد من مسرحيته السابقة «آه يا ليل يا قمر» ، ولكن يبدو أن ذلك ما كان ليكفى لتتحمل المسرحية كل ما أريد لها من دلالات بل كان ينبغى أن يختلف النصان كما اختلف أسلوبا الإخراج..

وقد يقال إنى أظلم المؤلف إذ أحاسبه على دعاوى عريضة لم يزعم هو أنه طرحها فى مسرحيته ، إنى آخذه بما جاء فى بيان مسرح الجيب وقد يكون لا يد له فيه ، هذا صحيح . غير أنى لا أشعر أن من الضرورى مناقشة تلك القضايا فى صورتها الخطيرة التى قدمها بها البيان ، فإنها - إن لم تمثل وجهة نظر المؤلف- تعكس على الأقل آراء القائمين على مسرح الجيب ..

ولعل أهم تلك القضايا تساؤل البيان عن «أسباب عزلة المسرح وعلاقتها بعزلة مثقفينا عن واقعنا وعن جماهير شعبنا» . وطرح هذين السؤالين وكأنهما من المسلمات التى لا تقبل الجدل يمثل الطبيعة الحادة الجازمة لكل ما جاء فى ذلك البيان بل وما جاء فى المسرحية نفسها من تقريرات وهذه التقريرات الجازمة الحادة لا ترى فى الأغلب إلا زاوية ضيقة من الموضوع . وتغفل كثيرًا من الزوايا التى بدونها لا تتضح أبعاد الصورة الحقيقية فإذا كنا نحس أن المسرح لم يقم بعد بكل ما ينبغى أن يقوم به من تصوير فنى صادق لواقعنا ، فإن المتتبع المنصف لحركتنا المسرحية لا يمكن أن يغفل الدور الكبير الذى أداه كتابنا المسرحيون فى معالجة جوانب هامة من هذا الواقع على مستوى طيب من

الصدق والفن معا ، ولا يستطيع المنصف أن ينسى ما قدمه المسرح من إعداد لروايات عربية تصور ذلك الواقع ، ولا من عرض لمسرحيات عالمية ذات ارتباطات واضحة بمشكلات حياتنا المعاصرة . وقد يكون من الخير أن نقسو على أنفسنا بعض الشيء ليحفزنا ذلك إلى مزيد من الجهد والتطلع ، أما أن نظلم حياتنا المسرحية هذا الظلم البين فليس وراءه إلا تثبيط الهمم وإلقاء المرارة فى نفوس العاملين الجادين ..

والأغرب من ذلك كله هذا الزعم بأن مثقفينا منعزلون عن واقعنا وعن جماهير شعبنا ، فإن البيان لم يكتف باتهام المسرح وحده بل بسط التهمة حتى شملت كل نشاطنا الثقافى . وهذا القول لا يمكن أن يصدر عن فهم سليم لحياتنا الثقافية فى السنوات الأخيرة ، ولا لإنتاجنا فى فنون الأدب المختلفة ، ولا عن معرفة بالمواهب الجديدة التى برزت فى كل تلك الفنون . ولكنه مسايرة فجة لما شاع على بعض الأقلام من أن للمثقفين أزمة وأنهم لا يسايرون التطور الحديث فى مجتمعنا المعاصر . وهو زعم أبسط ما يقال فى رده أنه لا يمكن أن يكون هناك تطور حقيقى دون أن يكون المثقفون قد شاركوا فيه ، وإلا فكيف يمكن أن يتم هذا التطور الذى يقتضى أن تسانده كل المواهب الخلاقة والعقول المثقفة ؟ حقا قد يكون هناك مثقفون لم يقوموا بواجبهم كما ينبغى وقد يكون بعضهم قد انحرف بأدبه إلى سبل تنأى به عن الالتصاق بالحياة والمجتمع ، ولكن حكمنا على حياتنا الثقافية لابد أن يقوم على إدراكنا للصورة الكلية لهذه الحياة ، ولاشك أنها صورة تمثل أوضاعنا الحضارية بكل حسناتها وسوءاتها . وإذا كانت هناك بعض وجوه النقص فى هذه الصورة فإنها لا ترجع فى الأغلب إلى تقصير من المثقفين بقدر ما ترجع إلى مستوانا الثقافى العام فى إطار المرحلة الحضارية التى بلغناها..

ومن هذه التعميمات الجائرة الجازمة دعوى البيان أن هذه المسرحية قد قامت بدور النقد ما دام النقد «قد تنازل مجبرا أو مختارا عن دوره فى حركتنا

المسرحية» . وإذا كان لفن من فنون الأدب أن يشكو من إهمال النقد فإن المسرح آخر فن تحق له هذه الشكوى ، فهو يظفر بالنصيب الأوفى من اهتمام النقاد حتى ليكاد يطغى على سائر ألوان الأدب من قصة ورواية وشعر . ومن المعروف أنه ليس لدينا الآن مجلة متخصصة للشعر أو القصة أو الرواية ومع ذلك فلدينا هذه المجلة الخاصة بالمسرح ، ولن يمنعنى التواضع الزائف من التساؤل كيف يمكن أن يتهم النقد بالتقصير فى متابعة الحركة المسرحية ، وهذه المجلة لا تكاد تترك عرضًا مسرحيًّا دون أن تحتفى به احتفاء الدراسة الجادة بأكثر من قلم ، ولا تكاد تترك قضية مسرحية هامة دون أن يدلى فيها كتابها برأى . وهناك إلى جانب هذه المجلة دراسات كثيرة جادة حول المسرح فى مجلاتنا وصحفنا وفى كتبنا ورسائلنا الجامعية . وإذا كان بعض الكتاب والمخرجين يشكون من النقد الانطباعى السريع فى الصحف ، فإن هناك إلى جانب هذا النقد حتى فى الصحف نفسها ما ينفى هذه التهمة الجائرة عن النقد والنقاد ، إلا إذا كان المطلوب منهم أن يقولوا دائما ما يرضى المؤلفين والمخرجين ..

أما القضايا التى تضمنتها المسرحية نفسها فتدور كما قلنا حول علاقة المخرج بالمؤلف وعلاقة الفن بالواقع والبحث عن شكل مسرحى مصرى « بعد الضياع الطويل فى تتابع العهود وزحام الثقافات واختلاط الحضارات» ، وقد عالج الأستاذ سرور علاقة المؤلف بالمخرج بنفس الحدة والتعميم الذى لمسناه فى بيان مسرح الجيب ، فزعم أن المؤلف مهضوم الحق يجور عليه المخرج حتى يخفى اسمه أحيانا عن الجمهور ، وهذه دعوى عجيبة تناقض الواقع . فالحق أن جمهور المسرح مازال يهتم قبل كل شيء باسم المؤلف ، وقليلون هم الذين يعرفون المخرجين ويتابعون أساليبهم فى الإخراج ويفرقون بينها كما يفرقون بين أساليب المؤلفين فى الكتابة ..

على أن القضية تتجاوز عند الأستاذ نجيب سرور هذه الدعوى المسرفة إلى مناقشة ما ينشأ عادة من خلاف بين المخرج والمؤلف فى تفسير النص . ولا شك

أن للمؤلف الحق فى إبداء ملاحظاته للمخرج ، ولا شك أيضا أن التعاون بينهما قد يخرج النص فى صورة أقرب إلى الكمال . ولكن يبدو مع ذلك أن الأستاذ نجيب سرور يقدس العلاقة بين المؤلف وعمله أكثر مما ينبغى ، ولا يدرك أن النص الأدبى يصبح شيئا مستقلا عن قائله بعد نشره على الناس . ولن يستطيع مؤلف أن يتابع كل عرض مسرحى ليرى هل يتفق مع أفكاره التى أرادها هو عندما كتب مسرحيته، ولا أن يدخل فى نفس كل مشاهد ليصحح له تذوقه وحكمه ، ولا أن يتابع حياة عمله على مر الأجيال واختلاف البقاع إذا قدر لعمله البقاء والذيوع . وما دمنا نعترف بوظيفة المخرج فمن حقه أن يمارس عمله بحرية وأن يعرض علينا رؤيته الخاصة للعمل المسرحى دون أن يطارده المؤلف ليقول له لقد أردت هذا ولم أرد ذاك..

على أن المفارقة المسرفة التى رسمها المؤلف بين المشهد الهزلى من فرقة المدينة والتمثيل الطبيعى من الفلاحين ، لم تساعد على بيان أبعاد قضيته كما ينبغى . فمن غير المعقول أن يمثل هذان المشهدان «رؤيتين» مختلفتين لعمل فنى واحد ، إذ لابد فى هذه الحالة أن يكون هناك قدر معقول من الفهم فى الرؤيتين. أما هذا التناقض المبالغ فيه فإنه يحصر القضية بين مخرج غير مؤهل للإخراج على الإطلاق وآخر يفهم الإخراج على حقيقته . وهذا لا يلائم المعنى الكبير الذى جرى على لسان «المؤلف» فى نهاية المسرحية مشيرا إلى بحث الفنان دائما عن مثل أعلى دون أن يقنع بما حقق من نجاح مهما يكنَ كبيرا . «فيه شكل أحسن ، وشكل أحسن من الأحسن .. » فهذا الرقى إلى الأحسن ثم الأحسن لابد أن يبدأ من شىء حسن . ولا يمكن أن يكون هذا المشهد الهزلى الصارخ بداية لسعى الفنان وراء الكمال . ولكن الأستاذ نجيب لم يكتف بإيراد هذا المعنى الكبير الذى لا يرتكز على أساس من المسرحية تتجاوزه إلى معنى وجودى أكثر بكلمة صغيرة مفاجئة على لسان «المؤلف» ، خاطبا «هناوة» بعد أن نجحت مع زملائها فى التمثيل .. وده إللى بنحاول نوصلله يا هناوه. لكن هو إيه ؟ وازاى وإمتى نلاقيه ؟ ها نعرف يوم ما نلاقيه» وحين تسأله هناوة «يوم نلاقى مينَ ؟» يجيبها «بهية هى بس اللى تعرف» .

وهكذا تنتقل بهية فى هذه السطور القليلة فجأة من تلك الشخصية التى يختلط فيها الرمز بالحقيقة إلى شخصية رمزية مجردة ثم إلى رمز مطلق للحقيقة.. وقد كان من الممكن أن تكون هذه النقلة – رغم فجاءتها – مقبولة لو لم يقدم المؤلف والمخرج صورة بهية على ذلك النحو الكاريكاتورى الهازل الذى يفرض على فكر المشاهد أن المسألة ليست بحثًا عن «مثل أعلى» أو حقيقة مطلقة، بل سخرية متعمدة من لون خاص من الإخراج ، ويتصل بهذا دعوة المؤلف إلى أن يتصل المسرح بالجمهور ، وإذا كان الأستاذ نجيب سرور لم يعالج القضية من حيث التأليف نفسه كما قلنا بل صورها من خلال الإخراج وحده فسنناقش القضية من هذه الناحية . والحق أن هذين اللونين من الإخراج لمشهدى المسرحية لا يختلفان إلا فى الدرجة وحدها من حيث المبالغة أو الاكتفاء بالمستوى الطبيعى، ولكنهما يتفقان فى كثير من الوجوه من حيث الأسلوب الفنى . فكلاهما قد اعتمد على الكورس واستخدمه فى ترديد عبارات بعينها كما استخدمه فى تمثيل بعض الشخصيات وكلاهما لجأ إلى التشكيلات الجمالية والإيقاع المنظم. والواقع أن الزعم بأن تمثيل الفلاحين كان تمثيلا «واقعيًا» يمثل طبيعة الفلاحين زعم غير صحيح . ليس صحيحًا أن الفلاحين يدركون روح المأساة بهذه الشاعرية الجماعية التى عبرت عنها مجموعتهم وهى تلوح بأيديها إلى القطار . وغير صحيح أنهم يدركون ذلك الصراع النفسى الدقيق فى نفس بهية على النحو الذى تمثل فى دورانها وتخبطها بين طيف ياسين وشخصية أمين ، وليس طبيعيًا أن يشرب الفلاحون الشاى بهذا التنغيم الجماعى كأنما يقودهم ضابط إيقاع ، وليس صحيحًا أن الفلاحين يسمون التمثيل «التشخيص» كما جاء فى المسرحية ..

وهذا يفضى بنا إلى الحديث عن الدعوة إلى شكل مصرى أصيل للمسرح ، وهى دعوة تتردد كثيرًا فى هذه الأيام كان نتيجتها ظهور بعض مسرحيات تتخذ قالب «السامر» شكلا لها . والحق أن هذه الدعوة – كما قلت فى مقال سابق – تتجاهل كل ما طرأ على مجتمعنا من تحول حضارى غير وجه الحياة فى بلادنا، وكما لا يستطيع أحد – فى مجال الأدب – أن يدعو إلى نبذ كل ما وصلنا إليه من

أفكار فى القصة القصيرة لنعود فنبدأ من المقامة ، وننسى كل ما بلغناه فى فن الرواية لنرتد إلى نقطة بداية جديدة من السير الشعبية ، كذلك لا نستطيع أن نطلب من المؤلف أو المخرج المسرحى أن ينسى كل ما حدث من تطور المسرح وما بينه وبين الأشكال العالمية من تطور ، ليبدأ من السامر أو خيال الظل . والدليل على ذلك أن الأستاذ كرم مطاوع فى إخراجه لمشهد الفلاحين لم يستطع أن يحقق من السامر إلا شكله الخارجى فى صورة تجمع للفلاحين فى رحبة القرية ، ولكنه اضطر أن يلجأ إلى كل الوسائل الفنية التى أشرت إليها والتى تمثل اتجاهات المسرح الحديث دون نظر إلى واقع الفلاحين أو فكرتهم عن الفن .

والحق أن هذه الدعوة تقوم على فرض غريب هو أن أهل الريف بمعزل تام عن الفن المسرحى فى المدينة ، وأن حياتهم وطريقة إدراكهم تناقض تماما طريقة أهل المدن ، وأن علينا أن نقدم لهم من الفن المسرحى ما يتلاءم مع ذلك كله . وتلك دعوى لا تقوم على أساس من الواقع . ومن حق الفلاحين مع ذلك – إذا كانت الأشكال المسرحية العالمية تمثل تطورا حضاريًا حقيقيًا – أن نقدم إليهم هذه الأشكال ونعينهم على تذوقها وعلى ما تتضمنه من معانى إنسانية قد تتجاوز عالم الريف الضيق .

وبعد .. فلعلنى قد أطلت فى مناقشة «مجرد قضايا» تتعلق بهذه المسرحية ولكن الحق أن المسرحية تفرض هذه القضايا على فكر المشاهد ، ولكنها لا تتيح الحديث عنها من الناحية الفنية ؛ لأنها فى الحقيقة ليست «تأليفا» جديدا يمكن مناقشته على هذا النحو .

المسرح – مارس ١٩٦٨

قضايا أدبية

المسرح ....

بين العزلة والجمهور

فى ختام كل موسم مسرحى يحس المشتغلون بأمر المسرح بشعور من الأسى والقلق لانصراف الناس عن مسارح الدولة التى تقدم أعمالا جادة أو كوميديات راقية هادفة ، إلى مسارح الفرق الخاصة التى تعرض – فى العادة – أعمالا هى أقرب إلى المسرحية الهزلية منها إلى الكوميديا الراقية الهادفة . وفى هذا الموسم اشتد هذا الشعور فى نفوس بعض المخرجين والمؤلفين والقائمين بأمر مسارح الدولة ، وازداد إحساسهم بالحرج نحو نجاح الفرق الخاصة التى أطلق عليها اسم «المسرح التجارى» فبدأوا ينافسون هذا المسرح أو ينتفعون على الأقل باتجاهه، وأخذ بعض المؤلفين من كتاب الكوميديا الهادفة يدخلون فى أعمالهم بعض العناصر التى يقدرون أنها تجتذب الجمهور إلى المسرح التجارى، وراح بعض المخرجين يعدلون فيما يخرجون من مسرحيات لتتفق مع مزاج هذ الجمهور.

ولا شك أن الرغبة فى المنافسة والإحساس بأنه لا جدوى من مسرح بلا جمهور مما يحمد لهؤلاء المخرجين والكتاب والقائمين بأمر المسرح . ولكن ذلك ينطوى على خطر جسيم إذا لم تقم هذه المنافسة على دراسة واعية لما يجذب المشاهدين إلى مسرحيات الفرق الخاصة ، واكتشاف العناصر الفنية والنفسية والاجتماعية التى يقبل من أجلها هؤلاء المشاهدون على تلك المسرحيات ، ثم محاولة صقلها أو تهذيبها فى مسرحيات تخدم رسالة المسرح الجليلة . أما إذا هبطت هذه المنافسة إلى المستوى التجارى المحض فمن الممكن أن تنتهى إلى أن

تصبح أغلب أعمالنا المسرحية من الهزليات الرخيصة القائمة على النكتة اللفظية والإشارات الجنسية وحركات الممثلين المسرفة المفتعلة والصخب والضرب على القفا ، كما يجرى فى كثير من مسرحيات الفرق الخاصة ، ثم لا يخرج المشاهد منها إلا بالضحك الأجوف الذى لا يمثل متعة حقيقية أويضيف شيئًا إلى فكره أو وجدانه .

وإذا أردنا أن نكتشف بعض الحوافز التى تدفع الجمهور إلى الإقبال على هذه المسرحيات فلعلنا يمكن أن نربط كثيرًا منه بمزاج الشعب العربى ، فى هذه المرحلة الحضارية التى يعيشها على الأقل . ولعل الدارس ينتهى من خلال ملاحظة السلوك الاجتماعى ومراقبة تعبيرنا عن انفعالاتنا السارة أو الحزينة ، وتذوقنا للنكتة أو استجابتنا للفاجعة ، إلى أننا شعب حاد المزاج ، إذا فرح عبر عن فرحته بالضحك الصاخب أو التصفيق أو الرقص ، وإذا واجهته الحياة ببعض المواقف الفاجعة لم تخل استجابته فى الغالب من الصراخ أو الدموع . وليس من قبيل المصادفة أن نلتقى فى سيرنا الشعبية بهذا التعبير الطريف «فضحك حتى استلقى على قفاه » أو بهذا التصوير المسرف لوقع الفاجعة على نفوس بعض الشخصيات «فشق جيبه وحثا التراب على رأسه .. أو ... فصاح صيحة منكرة ثم خر مغشيًا عليه» .

صحيح أن هذه الاستجابات قد خفت حدتها عند بعض الطبقات بحكم تطورها الثقافى والاجتماعى ، ولكنها مازالت – على تفاوت فى الدرجة – السمة الغالبة علينا فى سلوكنا الاجتماعى وتذوقنا الفنى . ومن هنا كان نجاح المسرحيات الهزلية الصاخبة التى تثير «القهقهة» لا مجرد الضحك ، كما كان – من قبل – نجاح الميلودراما التى تستدر الدموع ولا تكتفى بمجرد إثارة الانفعال.

فإذا صح هذا الرأى أمكن أن نتساءل ، كيف نستطيع أن نرضى هذا المزاج دون أن تهبط مسرحياتنا إلى مستوى الهزليات أو تبلغ حد الميلودراما ، ودون أن يستلقى المشاهد على قفاه أو يخر مغشيًا عليه ، وكيف يمكن من خلال مسرحيات

أكثر اتزانًا واعتدالا أن نهذب استجاباتنا لتصبح أكثر حساسية بالدعابة الهادئة وأكبر قدرة على إقبال التناقض الساخر فى الموقف العادى غير الصارخ ، وأقل إقبالا على الابتذال فى التعبير أو السلوك ؟ كيف يمكن أن يشارك المسرح – باعتماده على هذا المزاج – فى خلق الشخصية العربية «المتزنة» البعيدة عن الاستجابات السريعة التلقائية ؟

علينا أن ندرك فى اختيارنا لما نقدم إلى جمهورنا من مسرحيات أنه بدافع من هذا المزاج لا نقبل فى الغالب على الأعمال «الفاترة أو الناعمة أو الذهنية » وأن خير ما يمكن أن يقدم إليه – لا لمجرد إرضاء مزاجه بل اعتمادا عليه للوصول إلى مزاج أفضل – مسرحيات تجمع بين الخط الكوميدى والخط الدرامى ، أو مسرحيات كوميدية تتلمس المواطن القادرة على إثارة البهجة أو الضحك عند المشاهد ولكنها لا تخلو من مضمون اجتماعى أو نفسى أو أخلاقى أو سياسى ، وتخلو فى الوقت نفسه من الإسفاف والابتذال . وما أظن أن أحدا يمكن أن يزعم أن جمهورنا «يتمتع» أيضًا بصفة فطرية تصرفه عن كل ما يدعو إلى أدنى التفكير ويرفض كل ما يمكن أن يحفزه إلى المشاركة بالرأى أو حتى بالشعور ، فنصر على أن نقدم إليه دائمًا مسرحيات هزلية لدى بعض مؤلفيها من البراعة الشاذة ما يجعلهم قادرين على كتابة مسرحيات كاملة طويلة دون أن يمسوا من قريب أو بعيد أية قضية إنسانية صغيرة أو كبيرة على الإطلاق ؛ مسرحيات تفرض على ممثلين كبار موهوبين أن يستحيلوا إلى مهرجين يدغدغون جمهورهم بالدعابة الفاضحة والنكتة الصارخة والحركات الجسمانية المفتعلة والجرى على المسرح هنا وهناك والضرب على القفا والركل والصفع والصراخ ، لأنهم لا يجدون نصا من الكوميديا الراقية يجمع بين المتعة والفائدة ويتيح لمواهبهم الكبيرة أن تنطلق على نحو طبيعى بلا حاجة إلى كل هذا الابتذال .

وإذا كانت هذه طبيعة المسرح التجارى فإن من الخطر الجسيم أن تحاول مسارح الدولة مجاراتها أو الاقتراب منها لتنافسها فيما تحظى به من إقبال

الجمهور . فليس اجتذاب الجمهور هدفا فى ذاته ، وإنما نهدف إلى أن يكون لدينا مسرح يفيد الجماهير ويمتعها ويشدها إليه لأنه يرضى فى نفوس المشاهدين حاجة حقيقية إرضاء حقيقيًا .

وقد تجلت هذه المنافسة على الجمهور فى هذا الموسم المسرحى فى عدة مسرحيات أضاف مخرجوها إلى النص ما ليس فيه من غناء ورقص وفكاهة وحركات جسمانية للممثلين وتشكيلات للمجموعات والجوقات وغير ذلك مما يقدرون أنه خليق بأن يسر المشاهدين ، ولست هنا أناقش حرية المخرج فى تعديل النص أو الإضافة إليه ، فهذه قضية أخرى ، ولكنى أود هنا أن أقتصر على طبيعة التعديل والإضافة . والحق أن ما فعله المخرجون لم يكن بالغ السوء بل لقد كان فى معظمه نتيجة لسوء اختيار النص وإحساس المخرج بأنه لابد أن يفعل شيئًا لينقذه من فشل محقق . وقد حققت بعض هذه الجهود نجاحا طيبًا دون أن يهبط التعديل أو الإضافة إلى حد الابتذال والإسفاف . ولكن الاتجاه فى ذاته يمكن أن يكون نذيرًا بمزيد من السير فى هذا الطريق الشائك الذى ربما أفضى بمسرحنا إلى التسليم المطلق بما درجنا على تسميته خطأ برغبة الجماهير ، وما هو إلا تلبية سطحية لحاجات وجدانية وفكرية لا تجد غير ما يقدم إليها فى المسرح التجارى. ولو استعرضنا بعض ما قدمته مسارح الدولة فى هذا الموسم لتبين لنا أن هذا الاتجاه – إذا لم يعصمه اختيار واع للنص ودراسة شاملة لطبيعة الجمهور المسرحى – يمكن أن يقف عند حد ، محتجًا بما لعله يصيب من نجاح جماهيرى.

ولعل مسرحية «الغول» هى أكثر مسرحيات الموسم نجاحا فى هذا المجال. وقد أدرك المخرج أن طبيعتها التسجيلية لا يمكن أن تناسب طبيعة المشاهد المصرى فأضاف إليها بعض المشاهد الغنائية والموسيقية واستخدم تحركات الممثلين السريعة معتمدا فى ذلك على طبيعة النص ، كما حاول أن يخفف من وطأة الحوار التسجيلى بإضافة روح شعرية جديدة إلى ذلك الحوار . ومع تقديرنا الكبير لهذا الإخراج الذكى وما أصابه من نجاح ، نشعر بأن المسرحية قد تحولت

إلى «عرض لطيف» يستمتع به المشاهد ويغادر المسرح منشرح الصدر معجبا بكل ما رأى وما سمع ، وقد كاد إحساسه بمأساة أنجولا وبشاعة الاستعمار البرتغالى ينزوى فى ركن صغير من نفسه غير مجترئ أن يعكر على صاحبه تلك اللحظات السعيدة . وإذا صح هذا – وهو شىء لمسته فى نفسى وراقبته عند غيرى من المشاهدين – فإن ما فعله المخرج برغم ذكائه ونجاحه يكون قد أحبط غاية المؤلف من مسرحيته وترك فى نفوس المشاهدين شيئًا مختلفًا عما أراد المؤلف أن ينقله إليهم .

أما مسرحية «سلطان زمانه» فهى تمصير لمسرحية دورينمات «هبط الملاك فى بابل» . وقد واجهت المخرج بالمشكلة التى واجهها مخرج «الغول» . فالمسرحية – كما قرأتها فى نصها العربى – مزيج فاتر من الفكر والفكاهة لا يمكن أن يستجيب لها الجمهور العربى ، وهى إلى جانب ذلك لا تخلو من كثير من العثرات الفنية التى لا يمكن أن تجعلها من «روائع المسرح العالمى» ولا أن تزكيها لتقدم على مسارحنا من بين عشرات النصوص الممتازة فى المسرح العالمى الحديث . وإذا كان هناك مبرر لاختيار مسرحية الغول لأنها تقدم إلى المشاهد – فى مسرح الجيب التجريبى – لونًا جديدًا من التأليف المسرحى فما عذرنا فى اختيار مسرحية للجمهور العام لا يشفع لها مستوى فنى أو ملاءمة لطبيعة هذا الجمهور ؟

ولسوء الاختيار منذ البداية – ويا ضيعة مسارح الدولة بدون لجان قراءة واعية مسئولة – كان على تلك المسرحية أن تمر بمراحل عجيبة قبل أن تجد طريقها إلى خشبة المسرح . فقد عهد بها إلى من حولها من اللغة العربية الفصحى إلى العامية المصرية ، وأضيفت إليها بعض الأغانى ، وتحولت فى الإخراج من مسرحية تقليدية الشكل إلى «بروفة» مسرحية احتفظ المخرج فيها بالتوجيهات المسرحية وبكل ما يمحو إيهام المسرح .

والذى يهمنا من بين كل ما فعله المخرج بهذه المسرحية ليجعلها أقرب إلى

نفوس الجمهور تلك الإضافات التى تبدو متأثرة ببعض التقاليد الغالبة على مسارح الفرق الخاصة والتى تتضمن نذيرا بخطر جسيم على مسارح الدولة إن هى أوغلت فى هذا الاتجاه. ومن هذه التقاليد أن تدخل ممثلة إلى المسرح فتطلق ضحكة ممطوطة يفترض فيها أنها خليعة وهى فى الحقيقة شىء مصنوع يؤذى الأذن بما فيها من نشاز، وكأن هذه الضحكة العجيبة قد أصبحت «لحنًا مميزًا» لأمثال هذه الشخصيات التقليدية فى مسارحنا . ولم يكتف سمير العصفورى مخرج المسرحية بممثلة واحدة - كما فى النص - بل جعلهن ثلاثا - تمشيا مع بدعة الكورس - وألف منهن فرقة تعزف هذا اللحن النشاز كلما دخلن إلى المسرح أو خرجن منه . يقفن فى صف واحد ويثنين صدورهن إلى الخلف ويبسطن أيديهن جانبا ويطلقن صوتا منكرا لو حاولنا أن نسجله بالكلمات لكان «هيـ .. هيـ.. هئيـاآآ. » أو قريبا من ذلك !! . ويقف رئيس الكهنة - وهو فى أصل المسرحية مزيج من التدين الحقيقى والسعى وراء السلطة والمال - فيعتمد فى مقدمة المسرحية على صولجانه الكهنوتى ، ويرقص متمايلا ذات اليمين وذات الشمال صاعدا هابطا وهو يردد فى صوت مخنث : «ملاك إزحـ . إزحـ . إزحلق» وتجيبه الجوقة إزحلق إزحلق فى عز النهار . وشخصية أخرى تردد بطريقة أكثر تخنثا : أنا شفته أه ، بنفسى أه فى عز النهار ، ورابعة قصد المؤلف بها رسم مفارقة تخدم فكرته فى المسرحية وتمثل وريث العرش الأبله فإذا بها تنقلب إلى دور مهرج مستقل يمثل أصوات الحمير والديكة ويبيض بيضة على المسرح ! هذا إلى جانب الهرج والمرج والركل والصفع والبصق الذى أشار إليه المؤلف فى مواطن يسيرة من الحوار ، فحوله المخرج إلى طوفان من البصقات يدعو إلى التقزز .

وقد جاهد ممثلونا الكبار عبد الله غيث وعبد المنعم إبراهيم وعبد الحفيظ التطاوى لكى ينفخوا بمواهبهم الفذة شيئا من الروح فى هذا النص الردىء تساندهم طائفة من شباب الممثلين المرموقين فوفقوا فى كثير من الأحيان وخذلهم النص فى أحيان أخرى .

وفى مسرحية «ليلى والمجنون» الشعرية خرج الأستاذ عبد الرحيم الزرقانى عن وقاره المعهود فأضاف إلى مشهد الحانة رقصة شرقية كاملة ، وأشرك فى الرقص مع الراقصة أحد أبطال المسرحية ليجلس بعد ثوان فيحدث رفيقه فى أعمال الفداء . ولا شك أن من يذهب ليشاهد مسرحية شعرية يعلم أنه مقبل على عمل يأتى النص فيه فى المحل الأول ، ويتطلب منه وعيا وتذوقا خاصا ، وليس فى حاجة إلى ذلك المشهد الترفيهى .

أما مسرحية على سالم «الملوك يدخلون القرية» فقد وضعت فى يد المخرج مفاتيح الملاهى الليلية فى شارع الهرم فلم يكن فى حاجة ليبحث عن مبرر للانتفاع بمشاهد الرقص والخلاعة والشراب . ولست هنا فى معرض الحكم الأخلاقى ، وإنما أحاول أن أنظر إلى القضية من جانبها الفنى وإن كان الجانب الخلقى جديرا بالدراسة . والمسرحية كمعظم مسرحيات المؤلف السابقة تقوم على تخيل قريب من الوهم . ففى الصحراء الغربية بالقرب من مرسى مطروح كان شاب يقيم فى خيمة صغيرة انتظارا لمقابلة مدير إحدى الشركات سعيا وراء وظيفة . ويفد إلى المنطقة «مخترع» اخترع جهازا يشم رائحة البترول فى أعمق أعماق الأرض ، وتقلب عنزة نصف صفيحة من البترول فى أرض الخيمة ويشم الجهاز رائحة البترول ، ويشيع أن تحت الخيمة بئرا هائلة تشتريها إحدى الشركات بخمسة ملايين من الجنيهات ، وينطلق الفتى ليعيش حياة اللهو والمجون والتبذير الأحمق فى ملاهى شارع الهرم الليلية . ويؤكد المؤلف ما فى هذا السلوك من شذوذ عن طريق المفارقة بين صورة هذا الفتى الماجن وصورة مقاتل يفد مع خطيبته إلى أحد الملاهى وهو يقضى إجازته القصيرة بعيدا عن جبهة القتال .

ونلمس فى المسرحية التقرب من المسرح التجارى فى تلك الرقصات المتتابعة التى تكون خلفية أغلب المشاهد حتى لتصرف المشاهد فى بعض الأحيان عن تتبع ما يجرى من أحداث وحوار فى مقدمة المسرح . وقد يعتذر عن

هذا بالرغبة فى خلق جو واقعى من ناحية ، وفى تصوير المفارقة بين هذين اللونين المختلفين من السلوك عند الفتى الماجن والجندى المقاتل . أما عن الواقعية فإنها لا يمكن أن تكون عذرا مقنعا ، فقد تذبذب المخرج على نحو غريب بين الواقعية والتجريد فرمز إلى الخيمة بمجرد قطعة مفتوحة من القماش ومع ذلك أخرج منها عنزة حقيقية يسوقها صاحب الخيمة على المسرح ! (عملية مرسومة لتسلية الجمهور) . واتخذ منضدة بأعلى المسرح مرة لتمثيل البار ، ومرة لتمثيل منصة التحقيق . وأما التناقض بين السلوكين فلم يكن بحاجة إلى أن يؤكد بمثل هذه الرقصات المتتابعة ، على حين تنطق كل أفعال تلك الشخصية الماجنة وأقوالها بالانحلال الذى لا يحتاج إل دليل . وكان حسب المخرج من ذلك – لولا الرغبة فى تسلية الجمهور – رقصة واحدة توحى بالجو العام للمكان . ولعل الخطأ يعود هنا فى المحل الأول إلى المؤلف الذى اختار هذه الشخصية الخيالية ليعبر من خلالها عن الانحلال واللامبالاة عند بعض الطبقات . فلابد أن يتوقع المرء مثل هذا السلوك الشاذ من تلك الشخصية التى هبطت عليها تلك الملايين الخمسة فجأة بتلك الطريقة الغريبة . ولو أن المؤلف تخلى عن افتراضاته الخيالية لوجد فى شارع الهرم شخصيات حقيقية تلهو وتنفق فى سفه من أموال الناس ، وتعيش بينهم متمتعة بالمكانة والجاه ، ولاستطاع أن ينفذ بصدق إلى حقيقة هذا التناقض البشع .

وسمة أخرى من سمات المسرح التجارى تسربت إلى إخراج هذه المسرحية فى صورة شخصية مسرحية مألوفة لدينا تقف فى مقدمة المسرح وقد وضعت يَدَها فى خاصرتها وثنت جذعها إلى اليمين أو إلى اليسار ، وراحت تكيل السباب فى عبارات ممطوطة منتقاة كأن «الردح» سيظل التعبير الشعبى المشروع عن غضب المرأة المصرية . وإذا كان فى بعض المسرحيات الإغريقية جوقة من النساء تسمى الضارعات وأخرى تسمى النائحات ، فقد أصبح من تقاليد مسرحنا أن يكون له جوقة من «المائعات» ، وأخرى من «الرادحات» ! . ونلاحظ فى المسرح التجارى بعض الشخصيات التى تعدو على خشبة المسرح هنا وهناك صائحة

هائجة مشيرة بإحدى يديها أو بهما معا ضاربة الأرض بأقدامها كالثور الهائج. وفى هذه المسرحية نرى «وكيل النيابة» يرتدى سترة حمراء مخططة يصيح بأعلى صوته ويتصبب عرقا ويهبط من أعلى المسرح إلى أسفله ويدور من اليمين إلى اليسار، ثم يعود صاعدا مرة أخرى وهو يلهث ويجفف عرقه بمنديله .

وبعد ذلك كله تنجلى القضية عن توبة ذلك المليونير الأفاق ويتطهر المجتمع المصرى من هذا التناقض البشع الذى أقض فكر المؤلف .

وهناك إلى جانب هذا الخطر الذى يكمن فى اقتراب مسارح الدولة من طبيعة المسرح التجارى، خطر آخر لعله مسؤول إلى حد ما عن انصراف الجماهير فى السنوات الأخيرة عن مسارح الدولة ، يتمثل فى اتجاهين ينبعان من رغبة واحدة هى البحث عن الأشكال المسرحية الجديدة ، وإن كانا مع ذلك على طرفى نقيض . أما الاتجاه الأول فيدعو إلى العودة إلى المسرح الفطرى الريفى الذى اصطلحنا على تسميته بالسامر ، وأما الثانى فيقتبس من الأشكال العالمية الحديثة بحرية تامة. ولابد أن نقرر هنا أننا حين نناقش هذين الاتجاهين لا ننظر إليهما من الجانب الفنى وحده ، فمن حق المؤلف العربى أن يمارس حريته فى التجديد والتطلع إلى أشكال مسرحية مبتكرة أو الانتفاع بما انتهى إليه المسرح العالمى من تطور، ولكنا ننظر إليهما من زاوية القضية التى نعالجها وهى البحث عن أجدى الطرق لاجتذاب الجمهور نحو مسرح يجمع بين المتعة والفائدة ولا يكتفى بالتسلية المجردة .

والدعوة إلى مسرح «السامر» تقوم على افتراض أن هذا الشكل التمثيلى يتناسب مع طبيعة قطاع كبير من الجماهير العربية تميل إلى البساطة والتلقائية، ويتيح الفرصة لخلق مسرح ريفى لا يحتاج إلى كثير مما يحتاج إليه المسرح المدنى المعقد من إضاءة ومناظر وملابس ومعدات . والغاية فى ذاتها غاية طيبة ولكن الوسيلة إليها تتضمن تجاهلا غير ممكن لواقع المسرح فى السينما والتليفزيون – على الأقل . وإذا كانت القرية قد ألفت «مسرح» السامر فى الأيام

الخالية فقد فقدته إلى غير عودة كما فقدت كثيرا من ألعابها وأسمارها بحكم التطور الحضارى الحديث . وإذا كان هدف هذه الدعوة خلق مسرح ريفى بأيسر المعدات والنفقات فمن الممكن تقديم المسرحيات ذات الأشكال العصرية المألوفة مع التخفف من المناظر والإضاءة .

ولم تنجح هذه الدعوة لمخالفتها لروح العصر وظلت مجرد دعوة نظرية بعيدة عن التطبيق إلا فى أعمال محدودة لعل أبرزها «ليالى الحصاد» لمحمود دياب. وهى مسرحية على مستوى فنى طيب ولكنها لم تحظ بإقبال كبير من الجمهور لطبيعتها التجريبية فى ذلك المجال .

على أن الدعوة الثانية التى تهدف إلى نقل آخر ما طرأ على المسرح العالمى من تجديد هى أخطر الدعوتين على المسرح العربى من حيث صلته بالجمهور ، وقد تجاوزت حدود الدعوة النظرية إلى التطبيق العام الذى يوشك أن يسيطر على مسارح الدولة بأكمله فى التأليف والإخراج . اختفى منطق الأحداث والحوار أو كاد وتداخلت الأزمنة وشاعت الرموز وضاع الإيهام المسرحى ، فخرج الممثلون من بين صفوف المشاهدين ووجهوا إليهم الحديث من فوق خشبة المسرح ، واختفى الستار وتداخلت الفصول وسيطر التجريد على الديكور ، وكثرت مجموعات الممثلين واتخذها المخرج وسيلة إلى تشكيلات فنية ، وإلى توزيع جديد للحوار ، وأصبح للكورس دور رئيسى فى أغلب المسرحيات . ولسنا ننكر أن هذا الاتجاه صدى لتيارات جديدة فى المسرح العالمى ، انبعثت على أيدى مؤلفين ومخرجين من ذوى المكانة المرموقة والمواهب الكبيرة ، أو نجادل فى ضرورة أن ينتفع مسرحنا بمثل هذه الاتجاهات الجديدة . ولكنا – فى معرض الحديث عن الصلة بين الجمهور العربى والمسرح – ننكر أن ينساق مؤلفونا ومخرجونا وراءهذه التيارات متجاهلين مدى استجابة الجمهور لها أو إعراضه عنها . ولا شك أن كثيرا مما قدم على مسارحنا من أعمال فى هذا الاتجاه لا يرضى النزعات الحقيقية عند أغلب المشاهدين ، بل يواجههم بأشكال من الحوار والبناء الدرامى والإخراج ، يشق عليهم أن يتابعوه أو يتذوقوه .

والسبيل الصحيح – فى رأيى – إلى التوفيق بين إرضاء طبيعة المشاهد العربى ومزاجه النفسى ومستواه الوجدانى والفكرى ، والرغبة فى إثراء مسرحنا بالاتجاهات المسرحية العالمية والابتعاد عن العزلة المحلية ، هو أن يتجه الجزء الأكبر من إنتاجنا المسرحى إلى أوسع نطاق ممكن من الجماهير فى أرفع مستوى تستطيع هذه الجماهير أن تتجاوب معه ، على أن نقدم من حين إلى آخر بعض الأعمال الطليعية أو الأشكال المستحدثة دون أن نتوقع لها نجاحا جماهيريا فى أول الأمر . ولعل تقديمها بين مسرحيات يستجيب لها الجمهور أن يقربها بالتدريج من نفوس المشاهدين وعقولهم .

ولدينا بعد ذلك المسرح التجريبى أو «مسرح الجيب» الذى يمكن أن يفى بحاجة المثقفين وعشاق الفن المسرحى ويربطهم ربطا دائما بما يطرأ على المسرح العالمى من تطور أو تجديد . ولسنا نريد بذلك أن تكون لنا «مواصفات» خاصة فيما نقدم إلى الجمهور ، فما أكثر المسرحيات العربية الممتازة التى استطاعت أن ترضى حاجات الجمهور وما أكثر المسرحيات العالمية التى يمكن أن ترضى هذه الحاجة .

إزاء هذه الظواهر المقلقة ينبغى ونحن نعيد النظر فى كل هذه الاتجاهات غير منكرين كل محاولة جادة يبذلها المؤلفون أو المخرجون أو الممثلون أن نتدبر الأخطار الكامنة فى تلك المحاولات إذا لم تتسم بالحذر والوعى والمحاولة الصادقة لإدراك طبيعة الجمهور المسرحى وإرضاء هذه الطبيعة فى أرفع الصور الممكنة تمهيدا لصقل هذه الطبيعة وبنائها على المدى الطويل من جديد .

مجلة «المجلة» مايو ١٩٧١

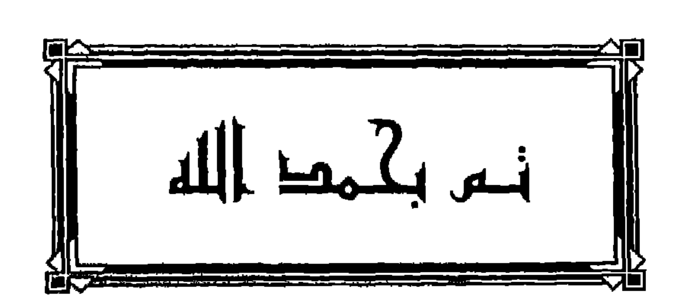
فهرست الموضوعات

الموضوع الصفحة

دراسات فى القصة الليبية

الموضوع — الصفحة

٢- فى القصة والرواية


تم بحمد الله

دار غريب للطباعة
١٢ شارع نوبار (لاظوغلي) القاهرة
ص.ب (٥٨) الدواوين ت : ٧٩٤٢٠٧٩

هذا الكتاب

يضم هذا الكتاب طائفة مختارة من المقالات حول الأدب العربى الحديث فى مصر وفى غيرها من الأقطار العربية الأخرى .

– وقد اختار المؤلف ، فيما يتصل بالشعر ، بعض الدواوين لتحليلها ومناقشة بعض القضايا الفنية من خلالها .

– وحرص فى مقالاته عن القصة والرواية ، على المزاوجة بين التحليل الفنى ورصد التطور .

– ونبعت مقالاته عن الأعمال المسرحية من طبيعة المرحلة الفنية التى كان يجتازها المسرح المصرى خاصة والعربى عامة ، وانشغل فيها بالقضايا الاجتماعية والسياسية ، والبحث عن أشكال جديدة للتأليف والإخراج المسرحى .

– وقد صدر المؤلف فى دراسة هذه الأعمال الشعرية والقصصية والمسرحية جميعًا عن منهج نقدى يتمثل فى النظر إلى الأدب بوصفه ظاهرة حضارية وفنية ، وقيام صلة وثيقة بين الفن والحضارة ، وبين الأدب والحياة ، وبين القديم والجديد .

هانى أحمد غريب